

Συμμετρία

Simmetria edizioni - associazione culturale

Via Muggia 10 - 00195 Roma

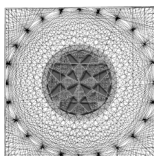
Tel 06-37351335

E-mail: info@simmetria.org

Grafica e impaginazione: *P. T. Benedetti*

Finito di stampare nel solstizio d'estate 2016

Le immagini riprodotte sui testi di Simmetria sono in genere disegni originali di proprietà degli autori, in altri casi, sono parziali riproduzioni di opere note e pubblicate in più siti; per le stesse è stata richiesta autorizzazione e qualora ciò non fosse stato possibile l'editore è a disposizione per regolare le spettanze di eventuali aventi diritto, al momento ignoti.



ΣΥΜΜΕΤΡΙΑ

ALMANACCO SCIENTIFICO DI SIMMETRIA

In questo volume:

PRESENTAZIONE

di Claudio Lanzi 5

EDITORIALE

di Antonello Colimberti 11

L'ARMONIA MUSICALE, COSMICA, UMANA: IL MINISTERO DEL NUMERO

di Jacques Viret 15

NOTE INTORNO ALLA PRATICA DEL SAMĀ' ("ASCOLTO, CONCERTO SPIRITUALE") TRA I SUFI

di Giovanni De Zorzi 37

MUSICA E BHAKTI NELLE TRADIZIONI DELL'INDIA

di Pierluigi Gallo Ziffer 49

MARIUS SCHNEIDER E LA MUSICOTERAPIA

di Giangiuseppe Bonardi 67

LA MUSICA TRADIZIONALE, DI JEAN THAMAR

Recensione di Claudio Lanzi 91

MUSICA ED ESTASI. L'ASCOLTO MISTICO NELLA TRADIZIONE SUFI, DI JEAN DURING

Recensione di Antonello Colimberti 97



PRESENTAZIONE

di Claudio Lanzani

Questo è il primo numero dell'Almanacco Scientifico di Simmetria, nel quale pubblicheremo tutti gli articoli e le ricerche che un tempo confluivano nella rivista SIMMETRIA. L'almanacco sarà totalmente aperiodico, specializzato per contenuti e per aspetti e ovviamente orientato nella stessa direzione filosofica e scientifica del passato.

Esisteranno molte tipologie di contributi e ricerche, completamente al di fuori delle caratteristiche di una rivista: ad esempio raccoglieranno gli ACTA dei nostri principali convegni ed avranno quindi la forma, l'ISBN e la sostanza di un libro. Contiamo di uscire, per ora, con un paio almanacchi ogni anno collegati, per ogni edizione, a tematiche ben precise.

Al precedente *comitato scientifico* si affiancheranno nuovi collaboratori che ci aiuteranno con nuovi contributi nei settori di nostro specifico interesse.

Il sottoscritto manterrà la responsabilità di tutte le edizioni Simmetria (e ovviamente interverrà con alcuni contributi specifici come nel passato). La direzione della Collana dedicata a Roma e al Mediterraneo è stata da tempo affidata a Paolo Galiano mentre la direzione editoriale dell'Almanacco viene da questo numero affidata ad *Antonello Colimberti*, antropologo del suono e del gesto, noto studioso delle tematiche connesse ai rapporti fra musica e metafisica.

Proprio per questa ragione il primo numero della serie degli almanacchi sarà totalmente dedicato al rapporto fra: Musica e Tradizione e conterrà le seguenti tematiche:

Jacques Viret, Armonia (musicale, umana, cosmica) e ministero dei numeri

La nozione di “armonia” è da sempre profondamente associata al mondo dei suoni nelle sue diverse manifestazioni. Tuttavia, nel corso dei secoli, la nozione ha conosciuto un progressivo restringimento del campo semantico, al punto che si è giunti, spesso a ragione, a porre dubbi ed interrogativi su di essa. L'Autore, tra massimi musicologi francesi, ed esponente di primo piano del pensiero perennialista, attraverso una colta e penetrante disamina storica restituisce alla nozione una valenza universale, mostrandone l'attualità in relazione a varie forme di Nuova Musica dei nostri giorni.

Giovanni De Zorzi, Note intorno al samâ' (“ascolto, audizione, concerto spirituale”) dei sufi

Samâ' è un termine arabo che può essere reso con “ciò che viene udito, ciò che viene ascoltato” e, per estensione, “l'audizione; l'ascolto”. Nel *tasawwuf* (“sufismo”), esoterismo islamico di tipo iniziatico, con questo termine si indica l'ascolto di musica e/o poesia, e la particolare tradizione sufi di “concerto spirituale”, sviluppatosi in forme e modi diversi a seconda dei luoghi e delle culture musicali. Di fronte alle semplificazioni e alle mistificazioni della New Age e di certa globalizzazione culturale, in queste pagine si tenta un approccio scientifico, terminologico, storico e antropologico sperando di poter fornire al lettore degli strumenti utili con i quali continuare un cammino appassionante e infinito.

Pier Luigi Gallo Ziffer, Musica e bhakti nelle tradizioni dell'India

In questo articolo si parla di “tradizioni musicali dell'India”, e non di Tradizione *tout-court*, perché questa terra, ricca di diversità artistiche, religiose, culturali e filosofiche di ogni tipo, è stata attraversata nei secoli da innumerevoli popoli, religioni ed etnie, che ha sempre sapu-



to unire e cementare in un'unità superiore, portandole a identificarsi tutte in quella madrepatria ideale, originaria e ancestrale, che prende tradizionalmente il nome di *Maha Bharat* (Grande India). Tradizioni musicali dell'India, dunque, nel loro rapporto con la spiritualità e la mistica delle grandi religioni di questo Paese: sarà questo l'oggetto della disamina, principalmente incentrata sull'analisi del culti *bhakti* dell'Induismo *vaishnava* e sul loro rapporto con le manifestazioni artistiche delle tradizioni circostanti.

Giangiuseppe Bonardi, Da Marius Schneider all'etnomusicoterapia

Quali relazioni analogiche possono intercorrere tra il pensiero del “padre” dell'etnomusicologia e una prassi terapeutica relativamente giovane e innovativa come la musicoterapia? La risposta alla domanda è contenuta in questo contributo volto a evidenziare i numerosi apporti teorici che il pensiero schneideriano offre alla musicoterapia orientandola, epistemologicamente, in senso etnomusicologico, cercando di trasformarla in musicoterapia. Un'etnomusicoterapia dialogante e accogliente che indaga e ricerca, nel proprio assetto teorico e operativo, l'essenza acustica della donna e dell'uomo al fine di riequilibrarla. Un'essenza vitale, decisamente ritmico-armonica, intesa come l'espressione acustica dell'equilibrio dinamico, perciò mutevole, che sussiste tra la personale dimensione corporea e quella spirituale, - l'anima - che spesso può essere smarrita.

Claudio Lanzi: Recensione del libro La musica tradizionale di Jean Thamar

Jean Thamar (pseudonimo di Jacques Albert Cuttat), è un autore che insieme ad altri contrappone la musica anteriore a quella posteriore al medioevo constatando come l'umanesimo abbia scavato un fossato particolare tra quella che Cuttat definisce come “musica tradizionale” e quella che invece risente della polifonia e della riforma dell'accordatura secondo il sistema temperato.

Antonello Colimberti: Recensione del libro Musica ed estasi. L'ascolto mistico nella tradizione sufi di Jean During

Straordinaria figura di musicista, etnomusicologo ed orientalista, autore di un volume (con cd) nel quale da un lato si concentra su uno specifico aspetto della tradizione esoterica islamica (il *samâ'*, ovvero l'ascolto mistico, spesso tradotto anche come "concerto spirituale"), dall'altro coglie l'occasione per ridefinire un campo affascinante, ma denso di problemi, quale quello delle relazioni fra la musica e gli stati non ordinari di coscienza.

Poiché le tirature degli almanacchi saranno (come al solito) abbastanza limitate saremo grati ai nostri lettori se vorranno prenotarsi per tempo.

Precisiamo infine che sono disponibili (o perché esistenti o perché ristampati) tutti i 14 numeri della rivista precedenti fino agli inizi del 2015, nonché i due grandi almanacchi che raccolgono i principali booklet estratti dal sito.

Claudio Lanzi

Presidente dell'a.c. Simmetria e dell'Accademia Simmetria



Comitato scientifico:

Direttore Responsabile: *Claudio Lanzi*

Direttore Editoriale: *Antonello Colimberti*

Prof.ssa Francesca Antonacci

Prof. Antonio Bonifacio

Prof. Antonello Colimberti

Prof. Nuccio D'Anna

Dott. Paolo Galiano

Prof. Pierluigi Gallo

Ing. Claudio Lanzi

Prof. Anna Maria Partini

Prof. Mario Scaffidi Abbate



EDITORIALE

di Antonello Colimberti

“Il carattere specifico della cultura occidentale potrebbe essere espresso dicendo che, in esso, fra *Halacha* e *Aggada*, fra *shari'at* e *haqiqat*, tra tenore cosale e tenore di verità si è prodotta una frattura irreparabile. Almeno a partire dal tramonto della teoria medioevale dei quattro sensi delle scritture, una saldatura fra questi termini è diventata impossibile. Così, c'è una verità, ma non la possibilità di trasmetterla, ci sono dei mezzi di trasmissione, ma non trasmettono né insegnano nulla. È questa sconnesione essenziale che torna ogni volta a presentarsi nella nostra cultura come contrasto fra vecchio e nuovo, passato e presente, *anciens* e *modernes*. Ciò che questa *querelle* impedisce oggi di vedere, è che tanto il vecchio che il nuovo sono diventati rigorosamente inaccessibili. Poiché non è vero che il nostro tempo sia caratterizzato semplicemente da un oblio dei valori tradizionali e da una messa in questione del passato: al contrario, forse mai nessuna epoca è stata così ossessionata dal proprio passato e così incapace di trovare un rapporto vitale con esso, tanto memore dell'*Halacha* e tanto inerte a darle una consistenza aggadica. È questa scollatura e questo scarto che la rivista rivendica come il suo luogo proprio”.

Queste parole di Giorgio Agamben, scritte circa quattro decenni fa in “Programma per una rivista” (mai realizzata) ben riassumono i tratti che una rivista di ispirazione “tradizionale”, ma all'altezza dei tempi, non può non avere. *Halacha* e *Aggada*, *shari'at* e *haqiqat*, del resto, non sono altro che i due poli, o meglio livelli, della Tradizione, altrimenti detti *exoterismo* ed *esoterismo*. Tali livelli devono essere necessariamente congiunti, secondo quanto ha indicato, prima di Agamben, René Guénon, e tale congiunzione è proprio ciò che ha caratterizzato il lavoro, intrapreso circa quattro

decenni fa, da Simmetria, Associazione culturale di studi e ricerche sulle tradizioni spirituali, sotto la direzione del suo fondatore Claudio Lanzi.

Dunque la direzione editoriale dell'Almanacco Scientifico Simmetria, offertami dallo stesso Lanzi, e da me accettata con particolare entusiasmo, viene ad inserirsi in un solco già tracciato e corona alcuni anni di mia collaborazione con l'Associazione. Tale collaborazione ha preso l'avvio con la cura del volumetto *La musica occidentale e la tradizione. Metamorfosi dell'armonia* che ha finalmente introdotto nel nostro Paese l'importante opera del musicologo francese Jacques Viret. Viret nel frattempo è divenuto figura di riferimento fondamentale per l'Associazione, e prova ne è la pubblicazione in questo primo numero dell'Almanacco di un suo nuovo saggio, che ci ha generosamente donato, mentre l'edizione italiana di ben due suoi volumi (*Musica medievale* e *Musicoterapia*) sono in corso di pubblicazione per le Edizioni Simmetria. E se Viret concludeva il suo volumetto accennando al canto armonico o difonico "spiritualità della voce cantata (dalla) portata quasi iniziatica" il passo successivo non poteva che essere un corso pratico di apprendimento della detta pratica vocale, tenuto dal sottoscritto presso l'Associazione. Appreso così il canto degli "armonici" parve opportuno approfondire le valenze profonde di detti suoni. Ed ecco il convegno "L'armonia del mondo. Hans Kayser e le forme della scienza pitagorica", da me organizzato con Claudio Lanzi il 21 febbraio 2015", e i cui Atti sono distribuiti dalle Edizioni Simmetria. Il convegno, va sottolineato, suscitò l'attenzione e meraviglia degli ambienti svizzeri ed austriaci, che neppure sospettavano che in Italia vi fossero cultori della corrente pitagorica detta "armonica"! E questo malgrado i numerosi anni di lavoro su Hans Kayser della professoressa Maria Franca Frola, purtroppo prematuramente scomparsa poco tempo dopo aver partecipato al nostro convegno, e che qui vogliamo ricordare. Infine, nell'ultimo Anno Accademico 2015-2016 di Simmetria siamo tornati ad uno dei



Συμμετρία

temi di sempre dell'Associazione (le musiche tradizionali extraeuropee), proponendo per la lezione su “Musica e Conoscenza”, oltre alla propria sintesi dell'opera di Viret, le relazioni dell'etnomusicologo dell'Università di Venezia e suonatore di *ney* Giovanni De Zorzi e del musicista e studioso di tradizioni spirituali Pierluigi Gallo Ziffer, relazioni che potete leggere in questo numero dell'Almanacco. L'ultimo saggio della rivista, gentilmente offertoci dal musicoterapista Giangiuseppe Bonardi, è, invece, un anticipo, perché, accanto a Viret e Kayser, Marius Schneider sarà la terza figura di riferimento per quanto concerne il mondo dei suoni e i suoi aspetti che non esitiamo a definire “metafisici”. A Schneider saranno dedicati presto dall'Associazione incontri e pubblicazioni. Ma su ciò, chi vivrà, vedrà.

Antonello Colimberti

Direttore Editoriale



L'ARMONIA MUSICALE, COSMICA, UMANA: IL MINISTERO DEL NUMERO

di Jacques Viret

René Guénon è stato per l'Occidente del XX secolo il restauratore della Tradizione, saggezza perenne, *philosophia perennis*, dopo l'occultamento seguito al Rinascimento, inizio dei Tempi Moderni. Jean Hani gli attribuisce il merito di aver “insegnato a rapportare l'oggetto che si studia al principio spirituale da cui emana e che, solo, può farne scoprire il senso ultimo¹”. Nel suo unico testo sulle arti, Guénon osserva che tutti applicano nel loro campo specifico la “scienza del ritmo sotto le sue diverse forme, scienza che si ricollega, essa stessa, immediatamente a quella del numero”; di questa scienza la dottrina greca di Pitagora e quella ebraica della Kabbala sono “gli esempi più conosciuti, ma “l'equivalente esiste ugualmente, sotto denominazioni diverse e con più o meno grandi sviluppi, in tutte le dottrine tradizionali²”. Riguardo alla musica, “la sua base numerica è ancora riconosciuta anche dai moderni, sebbene falsata dalla perdita dei dati tradizionali [...]” secondo i quali “i ritmi (numeri) musicali erano intimamente legati all'ordine umano e sociale e contemporaneamente all'ordine cosmico, ed esprimevano in certo modo anche i rapporti esistenti tra l'uno e l'altro³”.

Mai forse il significato profondo, intellettuale, della musica era stato definito

-
- 1 Jean HANI, in *René Guénon, dossier H* (Lausanne, L'Age d'Homme, 1984), p. 130.
 - 2 Guénon, *Les arts et leur conception traditionnelle* (Le Voile d'Isis, 1935), ripubblicato in *Mélanges* (Paris, Gallimard, 1976), p. 106. (Trad. it. «Le arti e la loro concezione tradizionale», in *Il Demiurgo e altri saggi*, traduzione di Lorenza Cillario, Adelphi, Milano 2007).
 - 3 *Ibid.*, p. 107.

in maniera così perfetta, tanto perfetta che neppure Guénon avrebbe potuto immaginarlo. La “base numerica” della musica è data dai rapporti armonici. I “dati tradizionali” perduti sono l’aritmologia o aritmosofia pitagorica: i numeri considerati non dal punto di vista propriamente matematico, ma come agenti e simboli dell’ordine cosmico, opera e manifestazione dello Spirito, il Verbo/Logos. Guénon ritrova implicitamente le “tre musiche” che Boezio ha distinto e descritto nel secondo capitolo del suo trattato di musica. I numeri musicali: *musica instrumentalis*, musica sonora. L’ordine umano e sociale: *musica humana*. L’ordine cosmico: *musica mundana*.

Nel linguaggio corrente l’armonia viene identificata con la musica, che sono i “suoni piacevoli per orecchio” e con un determinato tipo di musica, la nostra musica classica, fatta di “accordi”. I trattati d’armonia teorizzano gli accordi e la loro concatenazione. Armonioso può essere anche il non musicale, il non sonoro - un paesaggio, i colori di un dipinto - invece per noi il concetto di musicale si riferisce unicamente all’udibile, mentre in passato aveva un senso più ampio. Esiste quindi l’armonia musicale, particolare, e l’armonia in sé, generale. Estenderemo l’armonia musicale alla musica medievale e alle musiche tradizionali, sia europee (folclore) che extraeuropee: le une come le altre sono *fondamentalmente armoniche*, come lo sono in maniera differente le musiche di Bach, Beethoven o Ravel. Quanto all’armonia in sé, la definiremo come coesione, unità composita, diversità unificata; connessione degli esseri e delle cose, rapporti tra le parti di un tutto, complementarietà dei contrari.

Ci sono le “musiche tradizionali”, “etniche”, “musiche del mondo” trasmesse oralmente, e c’è la nostra musica occidentale, patrimonio scritto. Al di là delle loro differenze esse hanno in comune l’armonia, così come le religioni hanno in comune un nucleo dottrinale fondamentale, esoterico. L’armonia, verità permanente e universale della musica, è la voce musicale della Tradizione.



Armonia musicale e generale

Poiché la logica vuole che il generale preceda il particolare, l'armonia in sé viene per prima e l'armonia musicale viene per seconda. Così pensavano gli antichi Greci, creatori del termine *harmonia* dal verbo *harmodzein*, cioè “assemblare”, “adattare”. Questa inversione semantica suggerisce che i suoni graditi all'orecchio non si limitano a dilettere il senso dell'udito, e che essi parlano allo spirito *significando* l'armonia in sé, della quale l'armonia sonora è l'espressione più adeguata. Il termine *harmonia* designava nel significato originario, concreto, un insieme di elementi che si tengono insieme. Questa definizione è ancora valida. Le parti di un tutto armonico si inseriscono in esso, ma non si fondono; conservano la loro individualità come i suoni di una melodia o le voci di una polifonia. La coerenza armonica dei suoni musicali rende sensibile, meglio di qualunque altra percezione, il *concetto armonico*: interrelazione delle parti in seno al tutto.

L'unità realizzata dall'armonia è uno dei *trascendentali*, attributi o qualità generali dell'Essere⁴. Poiché sono intercambiabili, l'attributo dell'unità ne implica degli altri: principalmente la verità, la bellezza, il bene. Ciò che è unificato, ordinato, armonioso, è vero, bello, buono. Ogni armonia è una verità da conoscere, una bellezza da amare, un bene da volere; essa riunisce la scienza, l'estetica, l'etica. Una musica non è soltanto bella; la sua bellezza procede da una razionalità debitrice del numero ed essa nobilita gli animi aspirando al bene e all'amore. Ecco perché Platone vede in essa “l'alleata della nostra anima⁵”, e “la scienza dell'amore in fatto di armonia e di ritmo⁶”. L'essenziale della dottrina iniziatica di Pitagora si riassume in una doppia

4 Il termine «trascendentali» proviene dalla scolastica medievale, ma la nozione risale alla filosofia greca. Se la loro lista varia in base agli autori, l'unità ne fa sempre parte.

5 PLATONE, *Timeo*, 47d.

6 PLATONE, *Il Simposio*, 187c.

sentenza: “Cosa c’è di più saggio? Il numero. Cosa c’è di più bello? L’armonia⁷”. Un’etica di vita che purifica le anime degli adepti, per permettere loro di sfuggire all’infelice condizione mortale e alle seduzioni mondane.

Secondo la sapienza tradizionale, la musica si confonde con l’armonia: essa si trova nel sonoro come nel non-sonoro, sulla terra come in cielo, nel macrocosmo, “grande mondo”, come nel microcosmo, “piccolo mondo”, l’essere umano⁸. Questo è quanto è stato affermato agli inizi del VII secolo dal dotto vescovo Isidoro di Siviglia, in linea con la filosofia pitagorica adottata dai cristiani in epoca medievale grazie al libro della Sapienza, secondo cui Dio ha “disposto tutto con misura, numero e peso”(20:11).

“Senza la musica nessuna disciplina potrebbe essere perfetta, poiché niente esiste senza di essa. Si dice infatti che il mondo stesso sia stato creato secondo una certa armonia sonora e anche in cielo le rivoluzioni [degli astri] producono un’armonia musicale⁹”.

I filosofi e i poeti romantici tedeschi, Ludwig van Beethoven, Richard Wagner, Gustav Mahler, Claude Debussy, Federico Mompou, Paul Hindemith, Olivier Messiaen sapevano anch’essi che il mondo è musica e che il compositore percepisce le vibrazioni inudibili della natura e del cosmo per convertirle in vibrazioni musicali udibili.

7 GIAMBILICO, Vita di Pitagora, § 18, 82.

8 Cfr. Marius SCHNEIDER, «Le rôle de la musique dans la mythologie et les rites des civilisations non européennes» (in *Histoire de la musique*, Encyclopédie de la Pléiade, volume 1, Paris, Gallimard, 1960, p. 131-214) (Trad. It. *La musica primitiva*, traduzione di Stefano Tolnay, Adelphi, Milano 1992): gli dei sono dei canti; il suono (suono-luce, voce divina) è creatore del mondo e dell’umanità; l’uomo è un’essenza sonora, egli imita gli dei di cui la musica è l’alimento; in India e in Cina (come secondo Pitagora e Platone) essa è inclusa nella cosmogonia; legando la terra al cielo (magia musicale) rende efficaci le cerimonie.

9 ISIDORO, *Etymologiae*, III, 17, 1.



ΣΥΜΜΕΤΡΙΑ

Oggi la scienza non riduce più il reale al visibile, al materiale: la nozione di materia si diluisce in una cosmologia e una fisica che includono l'Invisibile, lo Spirito. La materia è energia, e l'energia che cos'è? Al di qua del dualismo Spirito/materia ci sarebbe una realtà spirituale di cui la percezione musicale procurerebbe un "assaggio"¹⁰. Il "campo unificato primordiale", "campo cosmico dei campi" della scienza contemporanea assomiglia fortemente all'*Anima del mondo* come lo concepiva nel III secolo, dopo Platone e in accordo con le tradizioni, il filosofo neoplatonico Plotino¹¹. "Questa entità misteriosa", constata Jean Herbert¹²,"di cui materia ed energia non sono che manifestazioni differenziate, è ciò che l'India chiama da millenni Brahaman." Il *Brahaman* indù, il *Tao* cinese, il *Logos* cristiano ("Tutto fu fatto da lui¹³..."), l'Anima del mondo platonica, acquisiscono uno statuto scientifico: Armonia cosmica.

Secondo la traduzione Indù, in linea con la scienza attuale, il cosmo è energia pura, vibrazione dell'etere (*akāsha*), *quintessenza* che occupa l'intero spazio. L'etere genera per differenziazione i quattro elementi naturali - aria, fuoco, acqua, terra - producendo un movimento vibratorio

10 È l'idea del fisico David BOHM: v. il suo libro *Wholeness and the Implicate Order*, London, Routledge, 1983.

11 Come viene constatato da Rupert SHELDRAKE (*L'Âme de la nature*, Paris, Albin Michel, 2001, p. 148). «Come l'*anima mundi*, il campo gravitazionale di Einstein non si situa né nello spazio, né nel tempo; piuttosto esso contiene l'insieme dell'universo fisico, tempo e spazio compresi» (*ibid.*, p. 96).

12 *Spiritualité hindoue* (Paris, Albin Michel, 2/1972), p. 73.

13 Vangelo di Giovanni 1:3. Il *Logos* è ad un tempo principio "informatore" del mondo (macrocosmo) e luce spirituale per l'essere umano (microcosmo): "la vera luce che illumina ogni uomo" (Giovanni 1:9). In termini indù "l'âtman è Brahama" (*Mând-ûkya Upanishad*, 1, 2), la coscienza (o il Sé) è identica al Principio creatore. La luce solare illumina le cose materiali, così come la luce spirituale illumina le conoscenze dell'uomo.

(o ondulatorio) elementare che si propaga in tutte le direzioni in onde concentriche, creando insieme lo spazio e il tempo. Ora, tra le sensazioni corporali è *la vibrazione sonora* che si avvicina di più alla vibrazione eterica, e in questo senso da ciò deriva il primato del senso dell'udito. L'udito ha la percezione del tempo attraverso quella del movimento che si compie contemporaneamente nel tempo e nello spazio¹⁴. Dio, quando crea, è Suono: Suono primordiale, *Stavia Brahman*.

Alla realtà invisibile l'uomo tradizionale accede, tra le altre vie, attraverso la musica. Egli sa che *tutto vibra*, che *tutto è musica*. L'etnologo Jean Servier constata quanto segue:

“L'uomo dell'Invisibile, qualunque sia il suo nome, raggiunge il cielo attraverso una corda vibrante. Egli possiede il segreto della vibrazione creatrice e sa, in fondo alle banchise dell'artico o delle savane dell'Australia, che il mondo è vibrazione [...]. Tutti gli strumenti musicali sembrano essere stati anche mezzi per accedere all'armonia segreta del mondo¹⁵.”

La corda vibrante è quella dell'arpa, della lira, della citara, strumenti che simboleggiano, nella Grecia antica e altrove, l'armonia cosmica. Essi hanno come prototipo l'arco, utilizzato già nella preistoria sia come arma (con ricco simbolismo), sia come strumento musicale. L'intuizione dell'uomo tradizionale ha raggiunto la scienza recente: secondo la “teoria delle stringhe” e “superstringhe” le particelle atomiche vibrano come le corde di uno strumento e la loro molteplicità somiglia a quella del suono mu-

14 Cfr. René GUÉNON, «Les conditions de l'existence corporelle» (*La Gnose*, 1912, in *Mélanges*, op. cit.), p. 112-117. (Trad. It. «Le condizioni dell'esistenza corporea», in *Il Demiurgo e altri saggi*, traduzione di Lorenza Cillario, Adelphi, Milano 2007).

15 SERVIER, *L'Homme et l'Invisible*, Paris, Payot, 2/1980, p. 150, 151. (Trad. It. *L'uomo e l'invisibile*, traduzione di Giovanni Cantoni e Agostino Sanfratello, Rusconi, Milano 1973).



sicale costituito dal suono fondamentale e dai suoi armonici¹⁶. Nel XII secolo il monaco erudito Honorius d'Autun comparava l'universo ad una gigantesca citara¹⁷.

Tutto è armonia e l'armonia musicale è consonanza. Una consonanza - coppia di suoni successivi o simultanei affini - è un *rapporto* tra misure di lunghezze proporzionali di una corda vibrante (maniera tradizionale) o di frequenze vibratorie (nella fisica acustica moderna). I numeri sono gli stessi da una parte e dall'altra: per esempio, per produrre l'ottava di un suono si accorcia la corda della metà (1/2), ma le vibrazioni sono due volte più rapide (2/1). Nel Medioevo *consonantia* era sinonimo di *harmonia*.

Tutto suona all'unisono, perché l'Essere Uno abbraccia tutto e nulla gli è estraneo: “... la molteplicità non esce dall'unità, così come neanche qualcosa non esce dal Tutto universale¹⁸”. Così lo spiega Boezio, secondo una prospettiva platonica e neoplatonica¹⁹, “non si saprebbe negare che il bene supremo esiste e che si può vedere in esso la sorgente di ogni bene; infatti in tutto ciò che chiamiamo imperfetto l'imperfezione risulta da

16 Cfr. TRINH XUAN THUAN, *Le Chaos et l'Harmonie*, Paris, Fayard/Folio, 2000, p. 401.

17 «L'Artigiano supremo ha creato l'universo come fosse una grande citara, le cui corde producono tutta una gamma di suoni» (Honorius d'AUTUN, *Liber XII Quaestionum*, 2, in MIGNE, *Patrologie latine*, 172, col. 1179).

18 GUÉNON, *Les États multiples de l'Être* (Paris, Végas/Trédaniel, 1984), chapitre 5, p. 38. (Trad. It. *Gli stati molteplici dell'essere*, traduzione di Lorenzo Pellizzi, Adelphi, Milano 1996).

19 «Il mondo sensibile non ha nella sua perfezione l'intelletto (noûs) né la ragione (logos); semplicemente partecipa dell'uno e dell'altro. Di conseguenza ha bisogno di armonia, poiché se procede dall'intelletto essa dipende anche dalla necessità, che incita al male (kheiron) e all'irrazionalità (alogia), essendo essa stessa irrazionale; tuttavia l'intelletto domina la necessità» (PLOTINO, *Enneadi*, III, 2, 2).

una diminuzione del perfetto²⁰". Il male è un bene ridotto, l'oscurità una luce ridotta, la bruttezza una bellezza ridotta; *la dissonanza è una consonanza ridotta*. Non esiste nessuna separazione naturale tra consonanza e dissonanza, fisicamente esistono solo dei gradi variabili di consonanza. Mai il negativo soppianta totalmente il positivo, così come mai il positivo si manifesta integralmente. Nell'assoluto c'è l'Uno, il bene, la luce, la bellezza, la consonanza. La molteplicità, il male, l'oscurità, la bruttezza, la dissonanza sono relativi. Essi contribuiscono alla perfezione globale del mondo, come spiega Plotino:

“Ogni individuo ha dunque, secondo giustizia, il posto che merita, come ogni corda della lira è fissata al luogo che le assegna la natura dei suoni che deve produrre. Nell'universo tutto è bene, tutto è bello se ogni essere occupa il posto che gli spetta, se fa sentire, per esempio dei suoni discordanti nelle tenebre e nel Tartaro, poiché è opportuno che vi si sentano tali suoni. Perché l'universo sia bello, è necessario che l'individuo non sia in esso come fosse una pietra; è necessario che concorra all'unità dell'armonia universale rendendo il suono che gli è proprio²¹.”

Per gli Indù, “il bene e il male sono i due poli di una stessa dualità, al di sopra della quale noi dovremmo alla fine elevarci²²”.

20 BOÈZIO, *Consolazione della Filosofia*, III, 19.

21 PLOTINO, *Enneadi*, III, 2, 17. Così anche ÉRACLITO: «Bene e male sono tutt'uno» (frammento 58); «Per Dio tutto è buono, bello e giusto; ma gli uomini considerano alcune cose giuste e altre ingiuste» (frammento 102).

22 HERBERT, *Spiritualité hindoue*, op. cit., p. 200.



I numeri consonanti

I rapporti tra suoni successivi, sottesi da rapporti di numeri, fanno la melodia, la quale è solo superficialmente una successione di suoni. I concetti possono variare tra una cultura e l'altra, ma i numeri e i loro rapporti no; in ogni tempo e in ogni luogo due più due fanno, hanno fatto e faranno quattro. Le consonanze sono quindi anch'esse, identiche dappertutto, anche se le loro intonazioni esatte possono differire. L'infrastruttura numerale della musica sovrasta l'antinomia tra sensibilità e intelligenza, piacere sensibile (o sensoriale) e razionalità intelligibile: *l'armonia musicale è contemporaneamente diletto e scienza.*

Un suono isolato non è un numero. O meglio lo è in quanto frequenza acustica, vibratoria, ma questo numero non percepibile e sconosciuto dagli Antichi e dalle tradizioni, musicalmente non significa niente. Pura sensazione, il suono in sé, che sia un grido animale o umano, un fischio, un cigolio, non è musicale. Diventa musicale se si lega ad un altro suono, qualunque esso sia: un suono in rapporto razionale, armonico col primo, e ciò presuppone l'intervento di un pensiero. Due suoni così legati armonicamente formano una consonanza, percepita dall'orecchio e colta dal mentale; livello di intelligibilità!

La consonanza è la materia dell'armonia, il suo elemento minimo, un "mattoncino" di musica. Le consonanze si connettono armonicamente tra loro per costruire la melodia, reticolo di consonanze. Cantiamo *do-mi-sol*; abbiamo connesso tre consonanze: *do-mi*, *do-sol*, *mi-sol*. La loro armonia sarebbe la stessa con un altro ordine dei tre suoni: *mi-sol-do*, *sol-do-mi*, ecc. Esprimiamo in numeri, misurati sulla corda vibrante, questa triade consonante: $4/5$ (terza maggiore) x $5/6$ (terza minore) = $20/30$ o $2/3$ (quinta). Fare o ascoltare musica è, come osserva Leibniz,

calcolo inconscio²³, e un calcolo molto complicato anche se si tratta di una canzoncina.

Una consonanza trasposta su diverse altezze vibra a delle frequenze differenti, seguendo però un rapporto numerico costante. Di conseguenza, l'esempio di calcolo appena fatto è invariabile se le stesse consonanze (una quinta divisa in due terze) si situano ad un'altra ottava, o legano altri suoni configurati alla stessa maniera, più verso l'acuto o più verso il grave: *fa-la-do, sol-si-re*, ... Questa constatazione dimostra che la musica risiede essenzialmente nei rapporti sonori e non nei suoni stessi.

Il legame tra numero, cosmo e musica, oggi spiegato in maniera razionale, era intuitivamente conosciuto prima di Pitagora, non solo, si presume, in Egitto e Mesopotamia²⁴ dove egli ha soggiornato, ma anche in Cina²⁵ e in India²⁶. La Grecia di Pitagora e Platone ha trasmesso, con l'intermediazione dei Latini, questa conoscenza al Medioevo.

23 «*Musica est exercitium arithmeticae occultum nescientis se numerare animi*» («La musica è una pratica occulta dell'aritmetica, nella quale lo spirito ignora di contare», LEIBNIZ, lettera a Christian GOLDBACH, 17 aprile 1712). Vedere anche, sempre di Leibniz, *Principes de la nature et de la grâce fondés en raison* (trattato redatto in francese, 1714), § 17.

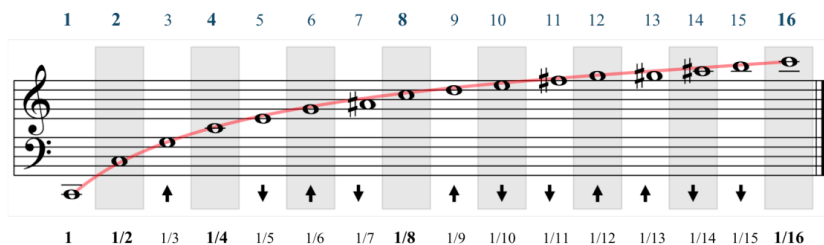
24 L'origine mesopotamica della scienza matematica e musicale di Pitagora è attestata da GIAMBILICO (*Vita di Pitagora*, § 19, 151, 158).

25 «Vediamo come, in base a questo testo [il *Kôhan*] i Cinesi assimilavano le relazioni tra gli esseri e le cose alle configurazioni regolari che disegnano i rapporti numerici», in particolare quelli delle consonanze (Akira TAMBA, *La Théorie et l'esthétique musicale japonaises*, Paris, Publications Orientalistes de France, 1988, p. 15). Ciò dovrebbe essere fatto risalire non ad un prestito greco, ma probabilmente ad una comune fonte orientale (indù, babilonese ?) (Cfr. *ibid.*, p. 14).

26 Cfr. DANIELOU, *Traité de musicologie comparée* (Paris, Hermann, 1959), p. 16 -18.



Serie aritmetica: numeri interi, rapporti di frequenze acustiche.



Serie armonica : numeri inversi, consonanze musicali.

A sinistra l'unità numerale, suono fondamentale. Le armoniche pari (note grigie) ripetono note antecedenti l'ottava o le ottave superiori (rapporti $2/1$ o $1/2$); solo le armoniche dispari introducono dei suoni nuovi. Le frecce indicano gli scarti acustici in rapporto alla gamma moderna nel temperamento equabile (sulla tastiera del pianoforte); essi sono infinitesimali, tranne quelli delle armoniche 7, 11, 14. Le consonanze gerarchizzate legano due suoni consecutivi: ottava (rapporti di frequenze $2/1$), quinta ($3/2$), quarta ($4/3$), terza maggiore ($5/4$), ecc. I numeri in grassetto sono le ottave del suono fondamentale, potenze del 2 o $1/2$, sempre più cariche di numeri e di suoni man mano che si progredisce verso l'acuto (struttura logaritmica). Vengono qui rappresentati gli intervalli musicali, partendo dall'ottava ($2/1$) fino al semitono ($16/15$), simboli del mondo visibile. La serie si prolunga indefinitamente verso l'acuto (spirituale) con intervalli non musicali, sempre più piccoli, simboli del mondo invisibile. All'infinito l'unisono trascendente, suono trascendente che simboleggia il Non-Essere o Essere-Supremo, è nell'acuto la risposta metafisica del suono fondamentale grave (materiale), suono-uno, simbolo dell'Essere, generatore degli esseri come l'unità genera la serie dei numeri inversi. ©Enciclopedia Wikipedia; grafico completato da noi.

Ogni rapporto unifica, e ciò che unifica è opera dello Spirito, Supremo Bene, Dio. I numeri sono i principi e gli agenti dell'ordine naturale, ordine cosmico, anche in quanto simboli, essendo l'uno il numero di Dio, l'Essere in sé: questo riporta la dottrina di Pitagora e Platone, che rappresentano in Occidente la saggezza perenne. I numeri emanano dall'unità, come il cosmo emana da Dio e a Lui ritorna.

Le consonanze sono il lato musicale, spiegato dalla moderna fisica acustica, della *serie armonica*, il cui altro lato è numerale: i numeri rapportati all'unità, "inversi", la metà, il terzo, il quarto ($1/2 - 1/3 - 1/4$), ecc, come gli esseri originati dall'Essere, Essere Uno (rapportati a Lui). L'Essere Uno prolifera (crea il mondo) facendosi binario, ternario, quaternario, ecc. Le consonanze, allo stesso modo, costituiscono insieme una totalità acustica; ogni consonanza è una porzione di suono fondamentale, suono-uno, l'intera lunghezza vibrante della corda.

Le frequenze acustiche dei suoni della serie - aspetto fisico - si ordinano secondo la *serie aritmetica*, quella dei numeri interi, i numeri semplici: dato un suono vibrante alla frequenza n , la sua ottava vibrerà alla frequenza $2n$, la sua dodicesima alla frequenza $3n$, la sua doppia ottava alla frequenza $4n$, e così via. Le consonanze percepite e le lunghezze della corda vibrante - aspetto musicale - dipendono quanto a esse, dai numeri inversi, secondo una *logica armonica*, cioè secondo dei rapporti tra suoni che traducono rapporti tra numeri. L'aritmetica e l'armonia sono due stati del numero, uno essenzialmente materiale (computo, misura, calcolo), l'altro più spirituale.

La serie armonica era conosciuta empiricamente già nel lontano passato, grazie ai corni (*lur* dell'età del bronzo, corno delle Alpi, *salpinx* della Grecia antica), come anche grazie alla tecnica del "canto armonico" o "difonico", tradizionale in Mongolia e altrove, o ancora grazie ad alcuni strumenti



ΣΥΜΜΕΤΡΙΑ

(arco musicale, scacciapensieri). I “suoni armonici” dei moderni strumenti a corda sono anch’essi un’ applicazione strumentale della serie armonica.

La coerenza interna, interconnessione, della serie armonica è un fatto matematico: ogni termine è la *media armonica* $2ab/(a + b)$ dei suoi due vicini (a e b)²⁷, come 4 tra 3 e 6, o come 8 tra 6 e 12. Nel *Timeo* (36°) Platone definisce la media armonica come segue: “... essa sorpassa uno dei suoi estremi ed è sorpassata dall’altro con la stessa misura di ciascuno di essi”. Vale a dire, sotto forma di una equazione algebrica (gli antichi non conoscevano l’algebra): $(x - a)/a = (b - x)/b$. Isolando la media x si ottiene la formula seguente: $x = 2ab/(a + b)$. Ogni termine si collega quindi razionalmente a tutti gli altri e all’insieme della serie. Da qui la strutturazione *logaritmica* di quest’ultima (spirale logaritmica), che corrisponde alla visione tradizionale - in particolare buddista - di un universo interconnesso in cui ogni elemento si lega a tutti gli altri: uno nel tutto, tutto nell’uno. Questa è anche la visione “olistica” della fisica contemporanea²⁸. Teoria olografica: l’ologramma ottico è per essa ciò che lo spettro armonico (vedi quanto segue) è per la serie armonica e per l’armonia cosmica.

Le consonanze sono gerarchizzate: le prime tre, l’ottava (1/2), la quinta (2/3) e la quarta (3/4), sono le sole consonanze ammesse dalla teoria antica e medievale, e le “consonanze perfette” della nostra teoria moderna; i loro rapporti si limitano ai numeri 1-4, Tetrade sacra (*Tetraktys*) dei pitagorici. In seno all’ottava la quinta è la sua media armonica, unica partizione d’intervallo conosciuta dagli antichi Greci (ottava = quinta + quarta,

27 I calcoli possono essere fatti in frazioni ordinali o, più semplicemente, su una calcolatrice, convertendo queste in frazioni decimali, (sconosciute agli Antichi), fermandosi al terzo decimale dopo la virgola e moltiplicandole per mille: $1/2 = 500$, $1/3 = 333$, $1/4 = 250$, etc.

28 Cfr. Fritjof CAPRA, *Il Tao della fisica*, Adelphi, Milano 1989.

armoniche 2-3-4). In virtù della struttura logaritmica la quinta e la quarta *si addizionano* per formare l'ottava, ma i rapporti si *moltiplicano*: quinta $2/3$ x quarta $3/4$ = ottava $1/2$ ($6/12$). Tutti gli altri intervalli si suddividono secondo lo stesso *logos* matematico: la sesta maggiore in quarta e terza maggiore (armoniche 3-4-5), la quinta in terza maggiore e terza minore (armoniche 4-5-6, “accordo perfetto maggiore”), ecc.

La partizione inversa dell'ottava in quarta e quinta, è quella della *media aritmetica* $(a + b)/2$, come 2 tra 1 e 3, o 3 tra 2 e 4, o 9 tra 6 e 12. Stessa cosa per la partizione della quinta in terza minore e terza maggiore (“accordo perfetto minore”). Secondo gli autori antichi, la serie numerica 6-8-9-12 è armonica - in senso lato - per eccellenza, in quanto sintetizza le due medie: 6-8-12 (armonica) e 6-9-12 (aritmetica).

La serie armonica è l'espressione matematica, cosmologica, musicale dell'armonia universale. Essa si proietta fisicamente nello *spettro* acustico di ogni suono cantato o suonato: la quantità e l'intensità degli armonici che accompagnano il suono fondamentale ne determinano la sonorità. La serie armonica è il codice genetico, il DNA di qualunque musica: *ogni suono musicale porta in sé l'armonia*, così come ogni cellula vivente porta virtualmente in sé l'intero organismo.

Quando diciamo “qualunque musica” dobbiamo però escludere lo *stile atonale*, praticato dal 1908 da Arnold Schönberg e da altri al suo seguito: questa *disarmonia* sistematica risulta infatti dal rifiuto deliberato della consonanza. Essa si separa dai principi che hanno retto le musiche del mondo da sempre e dappertutto, e conduce di conseguenza ad una *impasse*. “Armonia”, “tonalità”, “consonanza” sono tre espressioni di un'unica realtà di base; rifiutando una di queste si rifiutano le altre due. Schönberg, poiché non conosceva altra musica se non quella dell'Occidente classico, ha commesso il gravissimo errore di credere che per affrancarsi dalle regole



di quest'ultima fosse necessario bandire l'armonia. Debussy, Stravinsky e i loro emuli hanno dimostrato che la musica attuale può esplorare nuove strade nella linea dell'armonia perenne, tradizionale, riannodandosi con l'essenza melodica di questa e abolendo l'arbitraria distinzione tra consonanza e dissonanza, ma non l'indefettibile gerarchia del più o meno consonante. *La sagra della Primavera* di Stravinsky - nutrito di canto tradizionale russo - dà l'esempio di un'armonia (successiva e simultanea) *contemporaneamente* molto consonante e molto dissonante.

Il “reincanto del mondo” al quale molti aspirano oggi non è altro che il volto rinnovato dell'eterna armonia.

Le tre musiche secondo Boezio (e Pitagora)

La dottrina di Pitagora, a monte radicata in un passato plurimillenario, a valle ha oltrepassato i secoli arrivando fino ai giorni nostri. Nel Medioevo erano le “tre musiche” descritte verso l'anno 500 dal filosofo Boezio all'inizio del suo trattato sulla musica²⁹, il riferimento più importante per la scienza musicale medievale: *musica mundana* cosmica (celeste e terrestre), *humana* umana, *instrumentalis* sonora; tre volti interdipendenti di un'unica entità, l'armonia in sé. La musica sonora, *instrumentalis*, non potrebbe essere ben compresa se non la si legasse alla *musica humana* e alla *musica mundana*. Questa formulazione latina esprime una verità universale. Orbene, le concezioni moderne, positiviste e pragmatiche hanno eliminato dall'esperienza e dalla scienza musicale le dimensioni *humana* e *mundana*, sebbene queste non siano completamente scomparse. Perciò è importante che oggi venga riabilitata questa pertinente tripartizione pitagorica come una cornice eternamente valida, da ripensare in funzione della nostra attualità. Meglio che mai, ai giorni nostri si discerne il *logos* armonico

29 *De institutione musica*, I, 2 (MIGNE, *Patrologie latine*, 63, col. 1171 sq.).

racchiuso nel numero e presente nella musica di sempre e d'ovunque, attraverso la copiosa varietà di volti che esso assume.

MUSICA INSTRUMENTALIS: Legge della consonanza. L'orecchio capta i suoni; il mentale, sintetizzandoli, rivela i rapporti consonanti che costituiscono l'armonia e *sente* la musica. Si tratta dei rapporti tra le *altezze* di suoni, sia successivi (melodici), sia, se vi sono, simultanei (polifonia, accordi). Sotto l'aspetto delle loro durate, l'organizzazione musicale è opera del ritmo, anch'esso riflesso umano del cosmo. Se Pitagora, e al suo seguito Platone, hanno privilegiato l'aspetto razionale e speculativo della consonanza, Aristosseno di Taranto, discepolo di Aristotele, ne aveva esplorato il lato sensibile, sonoro, seguendo la linea realista del suo maestro. I due aspetti non si oppongono ma si completano.

I moderni distinguono come entità nettamente separate, eterogenee, l'*armonia* in suoni simultanei, accordi "verticali", e la *melodia* in suoni successivi, "orizzontali". Non vedono la consonanza se non è simultanea. Nel XVIII secolo Rousseau, propugnatore della melodia, polemizzava con Rameau, propugnatore dell'armonia; era una falsa *querelle*. In realtà la verticalità simultanea e l'orizzontalità in successione sono due aspetti dell'armonia generale e universale, razionalità e intelligibilità dei suoni. *Nel loro significato antico e tradizionale conservato fino alla fine del Medioevo, l'armonia e la consonanza sono melodiche*³⁰.

MUSICA MUNDANA: Tradizionalmente la "musica del mondo" è, nella

30 In Grecia la parentela più stretta [tra i suoni] si chiama consonanza [*sumphônia*], la quale fornisce i pilastri dell'edificio melodico» (Théodore REINACH, *La Musique grecque*, Paris, Payot, 1926, p. 7). L'armonia è "la combinazione di molti suoni consonanti" («*Modulatio vocum et consonantia plurimorum sonorum et coaptatio*», ISIDORO DI SIVILGLIA, VII° secolo, cfr. GERBERT, *Scriptores*, I, p. 21). «La melodia è la stessa cosa dell'armonia» («*Melodia idem est quod armonia*», Johannes TINCTORIS, *Terminorum musicae diffinitorium* [«Lessico dei termini musicali»], 1475 circa).



Συμμετρία

sua essenza superiore, l'armonia inudibile e trascendente resa udibile dalla musica sonora. Tale è l'"armonia delle sfere" pitagorica, prodotta dagli astri in movimento nel cielo. Essa è anche, spiega Boezio, il giusto equilibrio delle cose terrene, i quattro elementi e le quattro stagioni. Nel *Timeo* (35°-36b), Platone ha descritto l'azione del Demiurgo che crea il mondo seguendo le proporzioni musicali. Ne è nata tutta una corrente platonica e neoplatonica di cosmologia musicale, rappresentata soprattutto nel IX secolo da Giovanni Scoto Eriugena che assimila l'armonia universale all'eufonia musicale:

“La bellezza dell’universo creato, nella sua totalità fatta di similitudine e differenza, risiede in una armonia meravigliosa in cui la varietà dei generi e delle forme, così come le differenze di essenza e di accidenti, compongono un’unità ineffabile. In effetti il canto polifonico (*organicum melos*) è prodotto dalla diversità qualitativa e quantitativa dei suoni. Questi differiscono enormemente tra loro se li si percepisce singolarmente e separatamente, in virtù della loro differenza riguardo all’altezza; tuttavia essi si adattano (*coaptantur*) gli uni agli altri secondo delle leggi determinate e razionalizzate proprie dell’arte musicale, modo per modo (*per singulos tropos*), tali da suscitare naturalmente una gradevole sensazione. Ugualmente, l’ordine dell’universo (*universitatis concordia*) deriva dalla coerenza (*coadunata*) che la volontà unificatrice del Creatore introduce nelle diverse parti di una natura una, parti mutualmente discordanti (*dissonantibus*) se le si considera isolatamente³¹.”

In India il “suono non prodotto”, *anahata nad*, è la vibrazione eterica, “il suono dell’universo, eternamente presente e immutabile³²”, origine sottile

31 Giovanni SCOTO, *De divisione naturae*, III, 6 (MIGNE, *Patrologie Latine*, 122, col. 637 sq.).

32 Ravi SHANKAR, *Raga Mala: ma vie en musique*, Editions Intervalles, Paris 2011, p. 24. (Trad. it. *Raga Mala. La mia vita, la mia musica*, traduzione di Riccardo Battaglia, Arcana, Roma 2011).

del “suono prodotto”, sonoro, *ahata nad*. L'essere umano lo ha dentro di sé a livello del cuore: l'*anahata chakra*, centro nel corpo dell'amore e della felicità; la *musica mundana* si proietta nella *musica humana*. Quando si ascolta una bella musica - spiega Joscelyn Godwin³³ - concentrando la coscienza sulla *anahata chakra*, si produce una sublimazione dell'espressività musicale e si ha accesso allora a “qualità del sentimento cosmico situate al di là della gioia e della sofferenza”.

L'idea di una musica trascendente esiste anche presso i mistici islamici del Medioevo, che conoscevano la dottrina di Pitagora e la trovavano in accordo con le proprie credenze³⁴. Il mito di una musica inudibile, osserva Jean During³⁵, suggerisce che la musica udibile ha un'origine celeste e “risveglia negli animi il ricordo di tale origine primordiale”. Più razionalmente, la *musica mundana* è l'universo armonioso, emanato dall'Uno principiale e retto da esso, ponendosi il visibile accanto all'Invisibile: “Ogni essere è nato dall'Essere, l'Essere è nato dal Non-Essere³⁶”, insegna la saggezza cinese. È la “Grande catena dell'Essere” - la *Scala naturae* medievale – simboleggiata dalla processione dei numeri a partire dall'unità e ad essa rapportata (numeri inversi), e la sua traduzione in suoni emanati dal suono fondamentale, suono-uno, e ad esso rapportati, secondo l'ordine della serie armonica.

MUSICA HUMANA: L'essere umano è musicale per natura, dotato di una

33 Joscelyn GODWIN, *Les Harmonies du ciel et de la terre*, Paris, Albin Michel, 1994, p. 137.

34 Cfr. Jean DURING, *Musique et extase – L'audition mystique dans la tradition soufie*, Paris, Albin Michel, 1988, p. 38-41 (Trad. It. *Musica ed estasi. L'ascolto mistico nella tradizione sufi*, traduzione e cura di Giovanni De Zorzi, Squilibri, Roma 2013); GODWIN, *Les Harmonies du ciel et de la terre*, op. cit., p. 83.

35 *Musique et extase*, op. cit., p. 39.

36 LAO-TSEU, *Tao Te King*, § 40.



ΣΥΜΜΕΤΡΙΑ

voce per cantare e dell'istinto della consonanza che lo fa cantare musicalmente, armonicamente, con in più l'istinto ritmico che conferisce al suo canto un movimento ordinato, misurato. “La quarta, la quinta e l'ottava, osserva Walter Wiora³⁷, i gradini più semplici dell'armonia musicale, erano già conosciuti all'epoca remota della Preistoria [...], si sono stampati nella coscienza allo stesso modo del cerchio, l'angolo retto e altre figure significative del mondo visibile.”

Il radicamento istintivo della serie armonica e delle consonanze è provato da una serie di esperimenti del biofisico Georg von Békésy, premio Nobel per la fisiologia e medicina nel 1961, fatti sui fenomeni fisiologici legati all'udito: quando si sente un “suono puro”, cioè privo di armonici, gli organi dell'orecchio reagiscono come se percepissero i primi armonici di questo suono, fisicamente assenti: ottava, quinta, quarta, terza maggiore³⁸.

La melodia, l'armonia melodica, è prima di tutto e essenzialmente *canto*. Il canto del popolo, canzone popolare: pura effusione scaturita dal cuore, fiore del sentimento; armonia umana, vissuta, affettiva. Dappertutto, sempre, si è cantato e si canta individualmente e collettivamente. Cantare insieme unisce spiritualmente i cantanti, sia che si tratti di indigeni del Centro Africa o di coristi europei. “Esistono popoli primitivi che non hanno strumenti musicali, ma tutti cantano ad intervalli differenziati: ciò depone a favore della priorità della voce e dell'orecchio³⁹.” Spesso gli

37 *Les Quatre âges de la musique* (Paris, Payot, 1963), p. 24.

38 Cfr. Georg VON BÉKÉSY, *Experiments in Hearing*, New York, McGraw-Hill, 1960.

39 Walter WIORA, *Les Quatre âges de la musique*, op. cit., p. 23.

strumenti imitano la voce che canta⁴⁰.

L'*homo sapiens* è quindi un *homo musicus*. Egli canta naturalmente gli *archetipi melodici*⁴¹, emanazioni dirette della serie armonica, termini medi tra la fisica acustica e la musica. La memoria musicale archetipica si ricollega alle categorie dell'umano, del popolare, del semplice, del naturale, dell'universale, dell'orale/aurale. Quando nel 1963 dei monaci benedettini francesi arrivarono in Senegal per fondarvi a Keur Moussa un'abbazia "figlia" di Solesmes, furono sorpresi nel sentire i contadini indigeni cantare delle melodie analoghe ai canti gregoriani. Li registrarono e si servirono di quei materiali melodici per elaborare un repertorio liturgico in francese e wolof, di stile africano e gregoriano. Essi avrebbero potuto fare la stessa esperienza in un altro paese dell'Africa o in un altro continente.

L'uomo ha realizzato tre volte l'armonia, voce di saggezza - conoscenza ed etica -, voce di felicità; riunisce in sé le tre componenti del suo essere: lo spirito immortale, l'anima (psichismo), il corpo; fraternizza con i suoi simili (amore per il prossimo predicato dal Cristo, compassione buddista); sa di essere e si sente solidale nel suo ambiente, natura e cosmo. L'armonioso equilibrio tra spirito, anima e corpo è l'essenza dell'antropologia tradizionale. Secondo quella dell'India, l'equilibrio da realizzare è anche quello degli "aspetti della

40 «La musica classica indiana - *raga sangeet* - è tutta basata sulla musica vocale [...]. Gli strumenti a fiato e ad arco sono quelli più strettamente associati alla musica vocale perché imitano quasi esattamente la parlata e l'espressione della voce umana» (SHANKAR, *Musique, ma vie, op. cit.*, p. 27).

41 Come per esempio i tre «incipit tricordali» (*re-fa-sol, fa-sol-la, sol-la-do* che costituiscono insieme una scala pentatonica), i quali sono di fatto intonazioni salmodiche del canto gregoriano, analizzate dall'etnomusicologo Constantin BRAILOIU nel suo importante articolo «Sur une mélodie russe», in *Musique russe*, volume 2, Paris, P.U.F., 1953, p. 329-391 (ripubblicato in BRAILOIU, *Problèmes d'ethnomusicologie*, Genève, Minkoff, 1973, p. 341-405).



ΣΥΜΜΕΤΡΙΑ

nostra personalità considerati come femminili”, vale a dire le “percezioni intuitive di cui il linguaggio musicale è l’espressione”, e l’aspetto del nostro essere “considerato come attivo, maschile, intellettuale”; ora, “è grazie all’aspetto femminile, all’energia, alla shakti, che il mondo si manifesta. È quindi attraverso ciò che maggiormente si avvicina allo stato di vibrazione pura, attraverso la musica, che potremo percepire qualcosa della condizione divina, la condizione di beatitudine [...]”⁴². Così molte tradizioni fanno della pratica musicale un esercizio spirituale, una forma di meditazione legata alla dottrina: in Cina il suono citara *qin* è in rapporto con il confucianesimo; in Giappone quello del flauto *shakuhachi* è in rapporto col buddismo zen; in Iran, quello del liuto *sitar* è in rapporto col sufismo, come in molti paesi del Medio Oriente, quello del flauto *ney*.

Nelle musiche modali tradizionali d’Oriente e d’Occidente, ogni “modo” (*rāga* indu, *maqam* turco-arabo, *dastgah* iraniano, *tonus* e *modus* gregoriani) è un assemblaggio specifico di consonanze, una matrice di armonia melodica, dotata di un carattere espressivo particolare. Il *rāga*, spiega Ravi Shankar, “colora” il mentale di colui che ascolta; questa “entità musicale intensa e potente” crea in lui “uno stato spirituale sereno e tranquillo e gli dà gioia”⁴³.

Infine, la *musica humana* racchiude in sé le *virtù curative* della musica, conosciute dalle tradizioni e riscoperte a partire dagli anni 60 dalla musicoterapia occidentale. Essa deriva da un *umanesimo* ben compreso, quello magnificato nel Rinascimento da autentici umanisti come Marsilio Ficino, Pico della Mirandola, Erasmo, Rabelais. A differenza dell’umanesimo moderno, l’umanesimo rinascimentale è debitore di una visione spirituale che comprende il legame vissuto tra l’uomo e il cosmo, così come il legame degli uomini tra

42 Alain DANÉLOU, «MANTRA. Les principes du langage et de la musique selon la cosmologie hindoue», *Cahiers de musiques traditionnelles*, 4, 1991, p. 73.

43 SHANKAR, *Musique, ma vie* (Paris, Stock, 1980), p. 30.

loro. La musica contribuisce a realizzare questo equilibrio antropologico.

*

I miti sono eterni. Al tempo di Pitagora il mitico Orfeo dispensava con la sua lira l'incantesimo musicale; oggi il cantante rock, star adulata, non potrebbe essere forse il suo avatar? La chitarra elettrica, sostituto rumoroso e triviale della lira orfica e apollinea, non è forse comunque portatrice d'armonia?

Radicata in un passato tradizionale, l'armonia attualizzata vuole fare presa sul presente e essere aperta sull'avvenire. Un avvenire che si spera "mondializzato" non in una uniformità livellatrice, ma in unità plurale, secondo un mutuo rispetto delle diversità. Comunicando attraverso la comune *legge armonica* gli uomini sono fratelli! Il contadino africano, bretone o rumeno dà la mano al muezzin arabo, al *cantaor* andaluso, al cantore cristiano, a Pérotin, Mozart, Debussy, John Tavener, Elvis Presley, ...

Alcune necessarie revisioni oggi aprono al pensiero vasti orizzonti, che disorientano ed esaltano. Il mistero ci circonda da ogni parte; svelandosi, la verità sfugge. Dietro le apparenze si profila il *Logos*, Intelligenza universale, Armonia. Di fronte ad esso la scienza si fa contemplazione.

Nella loro essenza, la saggezza tradizionale e l'armonia musicale sono incorrotte più dell'oro. Occultate, esse restano sempre presenti, come il sole la cui luce non si spegne quando la notte la fa sparire e che illumina anche quando le nuvole nascondono l'astro. "L'Armonia, dicevano gli Antichi, è celeste; essa ha una natura divina, bella meravigliosa⁴⁴". Dobbiamo saper vedere in essa un segno mirabile della Mano divina. Gli Antichi avevano dei motivi per ammirare; oggi ne abbiamo ancora di più.

44 PLUTARCO, *De la musique*, 13. Questi propositi sono attribuiti ad ARISTOTELE, vicino in ciò al suo maestro PLATONE. Si tratta, precisa il contesto, del «corpo dell'armonia», l'ottava divisa secondo le medie armoniche e aritmetiche dalla quinta e la quarta (*mi, la, si, mi*): le tre consonanze (*sumphôniai*) pitagoriche.



NOTE INTORNO ALLA PRATICA DEL SAMÂ‘ (“ASCOLTO, CONCERTO SPIRITUALE”) TRA I SUFI

di Giovanni De Zorzi

Suono queste note dando per scontato che i colti lettori di *Simmetria* abbiano già un’idea di cosa sia quell’esoterismo islamico di carattere iniziatico che viene detto in occidente “sufismo” (*tasawwuf*). E tuttavia, mi si perdoni, non mi sembra inutile ridefinire brevemente il sistema di rapporti tra il *tasawwuf* e la religione islamica, all’interno del quale esso è comparso storicamente. Tradizionalmente si suole ricorrere all’immagine simbolica di un frutto e della sua polpa (*al-qishr wa al-lobb*): come in un frutto la scorza esterna avvolge la polpa, così la legge e l’osservanza religiosa costituiscono il senso esterno, esteriore (*az-zâhir*), essoterico che consente la vita a quello interno, interiore, (*al-bâtin*), esoterico. Per il viaggiatore insoddisfatto che intenda spostarsi dall’esteriore all’interiore è necessario intraprendere una *tariqa* (letteralmente “Via”, solo più tardi “confraternita, ordine”) che conduca dalla circonferenza al centro. Ponendosi sotto la guida di un maestro (*shaykh, murshîd, pîr*), l’allievo (*murîd*) viene iniziato ad una specifica catena di successione spirituale (*silsila*) che risale di maestro in maestro sino allo stesso Profeta.

Una volta iniziato/a, egli/ella comincia a percorrere la Via (*tariqa*) e le sue stazioni spirituali (*maqâm*) in un viaggio che tradizionalmente viene suddiviso in quattro enormi tappe principali, ognuna delle quali contiene ulteriori livelli interni, distinti diversamente a seconda delle specifiche confraternite: tradizionalmente chi compie questo viaggio va, infatti, da: (1) *shariâ’t*, “la Legge” e la sua osservanza, a (2) *tariqât* “la Via”, grazie alla quale può giungere a (3) *marifât*, “gnosi, conoscenza” e da questa, infine,

a (4) *haqîqât*, "la Verità". Ognuna di queste tappe implica l'adempimento della precedente e può durare pochi istanti senza tempo o lunghi decenni; dall'una si può regredire all'altra o volare improvvisamente alla successiva.

Numerose come i raggi che conducono al centro di un cerchio, oppure, dantescamente, come i sentieri che portano alla cima di un monte, nei secoli si formarono numerose Vie, diverse tra loro per il "gusto" tipico, per i metodi impiegati, per gli strumenti adottati e per le varie pratiche e scienze a loro funzionali. Tra queste il *samâ'*, sul quale ci si concentrerà in queste pagine.

I termini della questione

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. Nella tradizione il *samâ'* era inteso come una pratica capace di provocare intensi stati interiori che i trattatisti *sufi* definivano: *tawajjud*, *wajd* e *wujud*. Se il primo termine indica lo "sforzo", il raccoglimento nell'ascolto, il secondo può essere inteso come "estasi" mentre il terzo come "enstasi". In realtà, si tratta di un gioco di parole, basato sulle permutazioni della radice araba *w-j-d* che gioca sull'ambiguità dei verbi "cercare" e "trovare", con il quale si aggira la questione nella sua indicibilità. Si parla spesso, invece, soprattutto nel mondo persiano, di uno stato emozionale passeggero detto *hâl* ("stato, stato di grazia", al plurale, *ahwâl*) che sopraggiunge, tocca profondamente, commuove e muta l'ascoltatore per poi andarsene così com'è venuto. Nella tradizione araba, invece, assume un'importanza centrale il concetto di *tarâb*, sorta di sublimazione del piacere, così come anche *saltâna tarâb*, ad indicare l'elevazione di una simile emozione estatica. In una tradizione musicale e musicologica profondamen-



Συμμετρία

te influenzata dalle concezioni greco-ellenistiche, sembra importante notare come il termine *tarâb* derivi dal greco *therapia* e come il musicista venga detto *mutrib*, ossia “colui che ha il *tarâb*” e che è capace di comunicarlo. Di là dal sano e lecito principio di piacere (*edonê*), e da ogni meno sano edonismo che ne è derivato, l’ascolto può dare un piacere intenso, come ben sanno i musicofili e i melomani, un piacere che il *tasawwuf* considera come il primo scalino di una scala che porta altrove.

Anche se i maestri del passato raccomandavano all’ascoltatore di “restare composto”, il sopraggiungere dell’estasi poteva, e può, accompagnarsi a dei movimenti fisici (*raqs*) intrattenibili 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 mediorientale 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 rotanti”, che sempre attrassero nei secoli l’attenzione di viaggiatori e osservatori occidentali. 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’*.

Il *samâ’* nella preeternità

Tutti questi “stati” che può vivere l’essere umano mentre ascolta vengono considerati 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. Come scrive Jean During: “La cosmogonia dell’Islam continua la tradizione abramica della creazione

attraverso il Verbo (*Kun, Esto* oppure *Fiat*, cioè: "Sii" e "Sia"). Questo verbo, che inizia e avvia ogni creatura nel suo essere, risuona sempre in fondo a se stessi ed è quindi sempre possibile ascoltarlo e intenderlo con l'orecchio dell'anima. Per ogni essere il più grande beneficio è nascere all'esistenza, che è dunque in essa stessa una fonte di gioia per colui che ne è consapevole." E poco dopo 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'*." (During, 2013: 39).

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, shahâdna* "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 esiste la "musica sufi"

Dopo quanto si è detto, è chiaro, e va sottolineato con forza, come non esista una "musica sufi", come ci racconta il mercato discografico o i promoters di certi artisti, quanto piuttosto la musica ascoltata *dai* sufi:



ΣΥΜΜΕΤΡΙΑ

ciò che conta, a giudicare dai trattati antichi o dalle interviste con maestri contemporanei, è la disposizione e il grado interiore di chi ascolta. E in molti casi la cosiddetta “musica”, o meglio, con Blacking, il “suono umanamente organizzato”, non è assolutamente fondamentale: come altri grandi “amici” (*awliyâ*) prima e dopo di lui, Mowlana Jalâl ud-Dîn Rûmî (Balkh, 1207-Konya, 1273), il santo eponimo della *mevlevîye*, una via per la quale il *samâ‘* ebbe sempre un ruolo centrale e che è meglio nota in Occidente come “dervisci rotanti”, veniva colto dall’estasi e cominciava a roteare anche solo udendo il suono di una mola che girava, o il martellino di un orafo nel bazar, o equivocando il richiamo di un venditore ambulante, o ascoltando il fruscio dei rami degli alberi nel vento. I generi musicali, gli strumenti, i cicli ritmici possono, insomma, cambiare di là dalle testimonianze di musiche di tradizione sufi dal nobile passato che oggi possiamo ascoltare, amare e studiare, ciò che conta è l’intenzione (*nîyyat*) e la disposizione interiore di chi ascolta, ossia l’ascolto in sé in quanto atto metafisico, come, d’altronde, ribadiscono in altro ambito compositori della fine del XX secolo quali Luigi Nono, Luciano Berio o John Cage, così come filosofi quali Victor Zuckerkandl, o vari studiosi delle più recenti Neuroscienze.

Note per una storia del *samâ‘*

Per una migliore informazione, sembra utile affrontare la questione in maniera storica, in modo da ripulire il *samâ‘* da una certa patina e da alcune sue superfetazioni: la pratica sembra apparire verso la metà del III secolo dell’Egira, X secolo d.C., tra i circoli *sufi* di Baghdad, per poi diffondersi progressivamente nella vicine aree iranica, araba, anatolica, indo-afgana, centroasiatica.

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 Abū 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 convengono 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



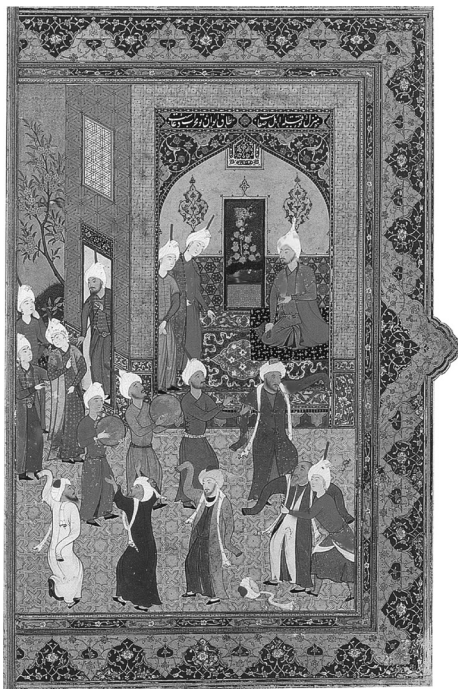
Dervisci al suono del tamburo a cornice *daf*. Miniatra persiana, Herat, circa 1540, tratta dal *Masnavi* di Rûmî (Sackler Gallery, Washington).



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*, *hâfiz*). 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*).

Venendo agli strumenti musicali, va detto che non tutti gli strumenti venivano considerati leciti per il *samâ’*, spesso per le loro implicazioni di natura secolare, o di intrattenimento,



Samâ’, miniatura persiana, XVI secolo.

laddove strumenti come l'arpa o come certi tipi di liuto erano perlopiù associati alla musica di corte. Altri strumenti venivano invece considerati leciti o accettabili, come il flauto ad imboccatura terminale (*nay*, *ney*) e diversi tipi di strumenti a percussione, perlopiù della tipologia "a cornice" (*daf*, *daira*). Nel tempo nacquero poi musicisti specializzati in queste tradizioni di musiche spirituali, spesso appartenenti ad un dato circolo sufi, o devoti di un particolare maestro: Shamsoddîn Ahmad Aflâkî nel suo *al-Manaqîb al-'Arifîn* ("La ghirlanda degli Gnostici"), composto tra il 1318 e il 1353, ricorda l'amore di Mowlana per la musica e la sua intima disposizione all'ascolto, che fece che sì molto presto si radunasse intorno a lui un piccolo gruppo di musicisti (*mutrîban*) che erano anche suoi devoti e che accompagnavano i primi *samâ'*. Tra essi egli ricorda Kamâl, cantore (*qawwâl*) e compositore; Abu Bakr-e Rabâbî, suonatore di viella ad arco *rabâb*; Hamza, solista dell'amato flauto *ney* "gran maestro dell'arte sua" che Mowlana: "(...) risuscitò per tre giorni, in modo da poter ascoltarlo un'ultima volta".

Contemporaneamente si svilupparono specifici repertori musicali trasmessi oralmente, che in alcuni casi vennero poi trascritti. Nonostante i tempi, le molte difficoltà, gli equivoci della World Music e del mercato discografico globalizzato, essi vivono e risuonano tutt'ora, da una confraternita all'altra nel vivo e vasto mondo del sufismo.

Il *samâ'* nello spazio

Un censimento sommario condotto nel presente e nello spazio deve innanzitutto tener conto dell'ostilità al sufismo dei gruppi sedenti fondamentalisti islamici e, in secondo luogo, di come il *samâ'* sia oggi mescolato inestricabilmente alla pratica dello *dhikr* ("ricordo, ripetizione, menzione"), d'altronde coeva al *samâ'*.



Συμμετρία

Più in generale, andando da occidente ad oriente, si va dal mondo arabo andaluso e maghrebino, dove può anche accadere che il *samâ'* e lo *dhikr* si mescolino a pratiche equivoche e animistiche, come accade nei rituali *Me'lmat*, *Jilala* e *Schigouri* presenti nell'attuale Marocco. Sino a pochi anni fa, il *samâ'* e lo *dhikr* erano ben rilevabili in Siria e in Iraq, aree di difficile accesso allo stato attuale. L'Iran, nazione sorta nel 1935 nell'area che fu la culla del sufismo, ha un atteggiamento piuttosto ostile alle manifestazioni sufi mentre la musica classica tradizionale (*radif*), così come la poesia persiana, sono veicoli di questa cultura. Particolare il caso della Turchia, nella quale le opere nate in seno agli ordini sufi (ufficialmente aboliti da Atatürk nel 1925) godono ora dell'appoggio del Ministero della Cultura, mentre sono fiorite ovunque esibizioni di "dervisci rotanti" soprattutto a beneficio dei turisti. Dalla Turchia passiamo in Albania, dove gli ordini dervisci, ufficialmente soppressi nel



Incontro di *raqs-i samâ'* notturno in una dimora privata nella valle del Fergana, Uzbekistan.
(foto Giovanni De Zorzi).

ALMANACCO SCIENTIFICO DI SIMMETRIA - N.1

Note intorno alla pratica del *samâ* ("ascolto, concerto spirituale") tra i *sufi*
- di Giovanni De Zorzi -

1967 da Enver Hoxha (1944-1985), hanno resistito alla soppressione e ad una turbolenta fase post dittatoriale. La nuova costituzione promulgata nel 1998 ha dato vita ad una fioritura vasta e in parte confusa di culti e forme religiose che chiudono la stagione della laicità ufficiale promulgata qualche decennio prima. In questa nuova situazione ha ripreso le sue attività l'ordine dei dervisci *bektashi* mentre in Bosnia e nei Balcani sono attivi vari ordini sufi. In Asia centrale il sufismo è riapparso alla luce dopo la fine dell'URSS e l'indipendenza delle singole cinque repubbliche nel 1991, ma i contrasti tra le confraternite e lo stato repubblicano sono una costante che ha le sue punte più acute tra gli uiguri, sui territori dell'attuale Cina occidentale. In India e in Afghanistan il sufismo non fu mai proibito e molte tradizioni sono continuate liberamente: i problemi son venuti in tempi recenti con i *taliban*, prima, e con i nuovi fondamentalismi oggi come, d'altronde, accade in tutta l'Asia sudorientale. Ovunque sopravvivono rituali di *samâ* e *dhikr*



Seduta *guâti-damâli* al suono della viella *sorud* e del liuto *tanburag*. Malir, regione di Karachi, 1998.
(foto Jean During).



ΣΥΜΜΕΤΡΙΑ

a proposito dei quali rinvio ai singoli contributi degli autori in aree distanti fra loro in De Zorzi, 2013. Va anche notato come rituali simili siano apparsi sin dal dopoguerra, e soprattutto dopo il 1960, nel mondo europeo e nelle Americhe e come siano oggi in piena attività grazie a delegati (*khalifa*) di maestri che vivono in Oriente oppure grazie a fenomeni di globalizzazione mediatizzata e di New Age.

S/conclusioni

Già più di nove secoli fa, al-Hujwîrî (?- m. 1076) nel suo *Kashf al-mahjûb li arbâb al-qulûb* (“Lo svelamento di ciò che è celato per le genti del cuore”) sosteneva a proposito del termine *sufi*: “Questo nome non ha una radice che risponda alle esigenze dell’etimologia: è troppo sublime per essere derivato da alcunché; la derivazione di una cosa da un’altra richiede un’omogeneità (*mujânasat*)”. Ben consci dell’indicibilità del *tasawwuf*, e dell’inadeguatezza di una qualsiasi sistematizzazione, si resta tuttavia piuttosto convinti, oggi, della necessità di un approccio scientifico, terminologico, storico e antropologico come quello tentato qui sopra di fronte alle semplificazioni e alle mistificazioni della New Age e di certa globalizzazione culturale che tutto appiattisce. Per questo si spera di aver fornito degli strumenti utili con i quali continuare un cammino appassionante e infinito.

Bibliografia di riferimento

DE ZORZI, Giovanni, (a cura di), *Con i dervisci. Otto incontri sul campo*, Milano, Mimesis, 2013.

DURING, Jean, *Musica ed estasi. L’ascolto mistico nella tradizione sufi*, traduzione e cura di Giovanni De Zorzi, Roma, Squilibri, 2013 (con CD di inediti registrati dall’autore).



MUSICA E BHAKTI NELLE TRADIZIONI DELL'INDIA

di Pierluigi Gallo Ziffer

Là dov'è Krishna, il Signore dello Yoga, là dov'è Arjuna, l'arciere supremo, quivi è ricchezza, vittoria, successo e moralità. Questa è la mia opinione.

(Bhagavad Gita, 18, 78)

Introduzione

Oggi parliamo di “tradizioni musicali dell'India”, e non di Tradizione *tout-court*, perché questa terra, ricca di diversità artistiche, religiose, culturali e filosofiche di ogni tipo, è stata attraversata nei secoli da innumerevoli popoli, religioni ed etnie, che ha sempre saputo unire e cementare in un'unità superiore, portandole a identificarsi tutte in quella madrepatria ideale, originaria e ancestrale, che prende tradizionalmente il nome di *Maha Bharat* (Grande India).

Un esempio di coesistenza pacifica e di tolleranza fra religioni e culture diverse è dato, a questo proposito, dalla presenza sul suolo indiano delle comunità Sikh e Parsi, del Jainismo, del Buddhismo o addirittura del Giudaismo (presente in piccole *enclaves* nelle regioni del Kashmir e del Kerala), nonché del Sufismo islamico e del Cristianesimo ortodosso, tutte inserite a pieno titolo nella cultura tradizionale indiana e valorizzate e rispettate dallo stesso Induismo – plurimillenario cemento unificante dell'identità nazionale – che le considera tutte come manifestazioni diverse di una più ampia civiltà continentale, differenziata e omogenea al tempo stesso, che si rifa in vario modo ai principi immortali del *Sanathana Dharma* (Legge Eterna).

Unica eccezione a questo stato di cose, manifestatasi in tempi relativamente recenti in seguito all'evangelizzazione cattolica, all'occupazione britannica e alle drammatiche vicende della lotta per l'indipendenza e della bipartizione col Pakistan, è rappresentata dalle versioni "occidentali" dei monoteismi cristiano e islamico (cattolicesimo romano e protestantesimo nel primo caso, integralismo e fondamentalismo musulmano nel secondo), che vengono generalmente percepiti, sulla scia dell'attuale movimento *hindutva* di rinascita nazionale, come dei corpi estranei alla cultura atavica, la cui matrice induista originaria, da sempre aperta a tutte quelle comunità che vogliono collegarsi e rapportarsi con essa in modo rispettoso e costruttivo, rimane nel contempo intrinsecamente ostile alle altre.

Tradizioni musicali dell'India, dunque, nel loro rapporto con la spiritualità e la mistica delle grandi religioni di questo Paese: sarà questo l'oggetto della nostra breve disamina odierna, principalmente incentrata sull'analisi dei culti *bhakti* dell'Induismo *vaishnava* e sul loro rapporto con le manifestazioni artistiche delle tradizioni circostanti.

*

Cominciamo quindi il nostro viaggio proprio da una tradizione non induista, rappresentata dal cosiddetto *Sikh Dharma*, la cui origine va fatta risalire alla figura e all'insegnamento di Guru Baba Nanak, il "profeta della luna piena", capostipite - a cavallo fra il XV e il XVI secolo - di quella tradizione sincretica fra Induismo e Islamismo da cui prenderà vita, circa due secoli più tardi, la successiva religione Sikh.

Primo fra i grandi maestri dell'India mistica a proclamare il principio dell'unità trascendente delle religioni, Guru Baba Nanak stabilì la pratica del *namasankirtan*, o canto devozionale collettivo, come base per l'esperienza spirituale dei propri discepoli, invitando i fedeli induisti e islamici a superare in tal modo le rispettive rivalità religiose in uno spirito di unità e fratellanza:



ΣΥΜΜΕΤΡΙΑ

e numerosi furono dopo di lui, lungo il corso dei secoli, i casi di contatto e di fusione fra i culti *bhakti* induisti e le pratiche *suf* islamiche, testimoniati da personaggi come Kabir, Hazrat Mujahiddin Chisti, Sri Ramakrishna e Shirdi Sai Baba, che promossero a vario titolo le pratiche mistiche e devozionali delle due religioni attraverso la musica, il canto e non di rado la danza.

Ma la tradizione spirituale in cui maggiormente si è espressa la dimensione più propriamente estatica e contemplativa della mistica *bhakti* è senza dubbio quella inaugurata dal grande santo *vaishnava* Sri Krishna Chaitanya Mahaprabhu, contemporaneo di Guru Nanak, che stabilì nella valle del Gange la pratica del *sankirtan* collettivo, resa famosa in Occidente, molti secoli più tardi e in forma perlopiù spuria, dal *Movimento per la Coscienza di Krishna* (ISKON).

Quelli che dunque consideriamo attualmente come fenomeni pittoreschi di “fervore metropolitano”, testimoniati dalle musiche e danze dei cosiddetti *hare krishna*, sono in realtà l’ultima propaggine in Occidente di una tradizione spirituale di grande rilievo nella storia della mistica *hindu*, le cui caratteristiche peculiari sono state codificate e ritualizzate come effettive pratiche di realizzazione spirituale dallo stesso Chaitanya, con piena coscienza del loro valore.

L’importanza della musica e della danza devozionale si può ritrovare ampiamente, del resto, anche nelle vicende terrene del Signore Krishna, quando nello *Srimad Bhagavatam* e negli altri testi *vaishnava* viene descritto il rapporto fra questi e le *gopi* (le pastorelle di Vrindavan, sue prime e più grandi devote), in cui la danza estatica, il canto e il suono trascendentale del flauto divino rappresentano il perno attorno cui ruota l’intera esperienza mistica del devoto, perduto in estasi ai Piedi del Maestro e in costante contatto con la Sua essenza spirituale, intraducibile in concetti e in parole ma solo in suoni, gesti e movimenti di danza.

Il rapporto fra l'indiano e il Divino attraverso la musica e il canto devozionale non si esaurisce qui, tuttavia: tralasciando in questa sede ogni possibile accenno a tutto il complesso dei trattati vedici e upanishadici sui diversi stili e aspetti della musica classica vocale e strumentale dell'India del Nord, veniamo ora a considerare brevemente, in conclusione di questa nostra sommaria introduzione, la pratica devozionale e musicale specifica dell'India del Sud, universalmente conosciuta col nome di *bhajan*.

*

Con questo termine s'intende infatti una pratica diffusa in realtà in tutta l'India, ma particolarmente presente nelle regioni del Sud, il cui scopo è porre in contatto il devoto con la divinità prescelta (*Ishta Devata*), mediante un atteggiamento di resa e di interiore abbandono, superando in tal modo ogni ostacolo di natura intellettuale o concettuale che possa frapporsi fra esso e il Signore e permettendo così, anche alle persone più semplici, di compiere un'esperienza mistica dal carattere fortemente emotivo e catartico.

Radunati in piccoli gruppi musicali di villaggio o in vaste adunanze pubbliche sul sagrato dei templi, i fedeli dravidici celebrano dunque, attraverso il canto dei *bhajans* collettivi, gli attributi e le storie divine, o anche più comunemente i sacri nomi delle rispettive divinità, tramite canti popolari dal sapore semplice e spontaneo, spesso a carattere antifonale, che si susseguono ininterrottamente per ore.

Quale gioia e quale entusiasmo vediamo dunque trasparire dai volti e dai gesti di questi devoti, quando in tutta semplicità e partecipazione s'immergono in estasi nel *bhajan* di gruppo, per poi tornare sereni alle proprie faccende quotidiane, avendo adempiuto in tal modo alle prescrizioni delle Scritture sulla necessità della rimembranza costante dei Nomi del Signore!

Tanto ci basti, quindi, per ricordare e celebrare in cuor nostro, in conclusione, quella mistica *bhakti* e quel fervore devozionale che la metafisica



hindu ci ha tramandato nei secoli, in cui la musica e il canto rivestono un ruolo centrale come vie di realizzazione interiore e di manifestazione esteriore: perché “la Verità è una, anche se i saggi la chiamano con molti Nomi” (*Rig Veda*), e i fedeli dell’India questo lo sanno da sempre.

Prima Parte: La Bhakti

Cominciamo dunque a osservare un po’ più da vicino cosa s’intende per *bhakti*, focalizzando la nostra attenzione, come abbiamo già detto, sulle tradizioni musicali a carattere devozionale presenti all’interno di quel vero e proprio universo che è il subcontinente indiano, con il suo caleidoscopio di popoli, religioni e culture diverse, tutte accomunate da un’identica forma di orientamento tradizionale, rappresentata dal cosiddetto *Sanathana Dharma*, o Legge Eterna, interpretato e adottato dai vari popoli e religioni locali come collante comune di quella civiltà plurimillenaria e ancestrale tradizionalmente conosciuta come *Mahabharath*, o Grande India.

Si tratta evidentemente di un argomento “di nicchia” all’interno del più vasto campo della musica e civiltà tradizionali dell’India, che riveste tuttavia una grande importanza per la ricerca artistica e spirituale del nostro tempo, in cui il concetto di *bhakti* è stato spesso decisamente banalizzato dalla modernità occidentale di stampo *new age*, e di conseguenza è necessario restituirgli quella dignità e quella complessità che con il tempo sono andate perdute.

Noi conosciamo infatti in Occidente quel che è rimasto di questa antica tradizione unicamente attraverso un’importazione *tout court* dall’Oriente, compiuta per così dire “prima del diluvio”, perché anche in India sta ormai scomparendo molto - se non tutto - di questi antichi retaggi spirituali del passato: il caso più classico di tale processo è rappresentato, come abbiamo detto in precedenza, dai cosiddetti *hare krishna*, un movimento che

affonda le sue radici in una tradizione peraltro del tutto ortodossa della spiritualità indiana, qual è quella dell'Induismo *vaishnava*, che vede nel suo fondatore, lo *swami* Bhaktivedanta Prabhupada, un vero e proprio *pandit* a tutti gli effetti, autore di numerosi commentari vedici e upanishadici nonché di una famosa traduzione e commento alla *Bhagavad Gita*.

Egli è tuttavia venuto “in missione” in America negli anni Sessanta, adottando le tecniche e le modalità occidentali per divulgare il suo insegnamento fra la gioventù newyorkese e perdendo così la sua natura estatica tradizionale originaria, per acquistarne un'altra, decisamente più *pop* e maggiormente incline alla *trance*, sicuramente più adatta alla mentalità d'oltreoceano: ecco quindi che le conoscenze e le tradizioni ancestrali dell'India vedica entrano in contatto con la civiltà moderna e vengono da questa letteralmente “importate” in Occidente, come un qualsiasi altro prodotto di consumo.

Lo stesso discorso vale quindi anche relativamente alla cosiddetta “via dell'amore”, al cosiddetto *chakra* del cuore, che com'è noto sono posti alla base dell'esperienza spirituale *bhakti*, termini che in Occidente vengono ormai del tutto inflazionati e banalizzati, come purtroppo sappiamo: parafrasando infatti Hannah Arendt, personalmente mi sentirei di parlare di una vera e propria “banalità del bene” per quanto riguarda la strumentalizzazione e manipolazione attuale del concetto di amore, ormai diventato un *nonsense* assoluto, fatto di luoghi comuni e di parole totalmente prive di esperienza diretta. Ciò vale quindi anche, e soprattutto, per la tematica *bhakti*.

*

Qual è infatti l'idea che sta alla base di questo termine, autorevolmente stabilita in senso tradizionale dal pensiero metafisico e spirituale dell'India? L'idea di fondo è che la conoscenza spirituale, per essere valida, deve passare attraverso il cuore, inteso non tanto come organo della sensibilità indivi-



ΣΥΜΜΕΤΡΙΑ

duale, a carattere emotivo o passionale, quanto piuttosto come centro di coscienza galattico, a carattere cosmico e universale: esso è chiamato dagli indù *rhdayam* ed è molto diverso dal cuore fisico, sede delle emozioni, in quanto il suo scopo è quello di esprimere *prema*, cioè l'amore spirituale.

L'esperienza ricercata dal devoto mediante il cuore è infatti, in questo caso, di tipo non-mentale, non-razionale, non-concettuale, e questo non perché venga in qualche modo sminuito o svilito il livello intellettuale di comprensione della realtà, ma semplicemente perché esso non è previsto come mezzo di conoscenza finale: la ricerca di un contatto con il trascendente (che mai come in India è allo stesso tempo anche immanente, poiché nel pensiero indiano trascendenza e immanenza coincidono profondamente) avviene dunque attraverso una focalizzazione su quella che potremmo chiamare la "coppa del Graal", cioè il cuore inteso come centro di coscienza, come ricetrasmittente cosmica di impulsi stellari.

In tal modo, attraverso la *bhakti*, il devoto intraprende quindi una via realizzativa di carattere "eroico", in cui il *vira* (cioè l'eroe) si sottomette alla *devi* (cioè la dea), simboleggiando con ciò anche il *jivi* (cioè l'anima individuale incarnata in un corpo fisico) che si sottomette al *paramatman* (cioè il principio animico universale), secondo una modalità tipica peraltro di tutti gli Ordini cavallereschi e monastico-militari del passato, sia orientali che occidentali, che presentano sempre un'analoga devozione alla Dama e alla Vergine, alla quale la casta *kshatrya* offre in devozione la propria vita in battaglia.

E' interessante notare, a questo proposito, come la *bhakti* espressa dagli Ordini militari tradizionali non abbia alcun carattere di tipo maschilista o superomista, come apparentemente si potrebbe pensare, ma simboleggi al contrario l'abbandono della volontà individuale al Divino affinché la utilizzi per i suoi scopi e per i suoi disegni, com'è mirabilmente espresso anche nella

celebre battaglia del Kurukshetra, descritta da Vyasa nella *Bhagavad Gita*.

Quando infatti Arjuna si mette a pensare, a ragionare e a valutare in termini razionali i pro e i contro della sua azione, allora rallenta l'intero corso della storia umana (e nel contempo divina), costringendo così lo stesso Krishna ad attendere che egli ritorni in se stesso, che rinsavisca e finalmente si "arrenda" (*charanam*) ai Piedi di Loto del Signore Supremo; quando invece Arjuna, attraverso la resa, si trasforma in una "canna vuota" nelle mani di Krishna, allora il Maestro può finalmente insegnargli lo Yoga della Liberazione e utilizzare il devoto come un mezzo fisico per compiere la Sua Volontà (*sankalpa*).

Quello stesso Krishna che altrove si manifesta come bambino incantevole, come ladro di cuori o come amante struggente, seduttore delle *gopi* al suono divino del suo flauto, compare quindi adesso come guerriero e auriga, guidando il carro in battaglia e obbligando il devoto a sterminare il nemico, secondo i suoi precisi obblighi di casta: e tutto questo è *amore*, tutto questo è *bhakti*, tutto questo è *prema*, ossia l'offerta di sé a un principio spirituale più alto.

*

Quando tutto ciò avviene durante la *puja*, cioè nel corso del rituale religioso e del culto individuale e collettivo, ecco allora che abbiamo il canto, la musica e la danza devozionale, considerate come vie di superamento dell'Io e della coscienza egoica, nonché come forme di abbandono e di resa interiore ai Piedi di Loto del Signore: *Ekhat Sat Viprah Bahuda Vadanti*, dicono infatti i *Veda*, "la Verità è una, i saggi la chiamano con tanti nomi", quindi ci si può accostare a essa in maniere diverse, tutte però indirizzate verso il superamento dell'Io e la sua resa al Divino.

Noi conosciamo in verità in Occidente queste manifestazioni spirituali attraverso delle frasi ormai stereotipate ("mi inchino ai piedi del *guru*, *all is*



ΣΥΜΜΕΤΡΙΑ

bliss, all is bliss”, e via dicendo), trasmesse attraverso l’esperienza dei Beatles o di altri gruppi consimili, che sebbene abbiano avuto una loro effettiva ragion d’essere nella storia musicale degli anni Sessanta costituiscono tuttavia, come abbiamo detto, un’occidentalizzazione e un’importazione di tematiche che tali non sono, e che hanno quindi un linguaggio e un significato profondamente diverso rispetto alla *vulgata* modernista corrente.

Se noi dunque vogliamo capire effettivamente quale sia la natura di questa via realizzativa (e non quindi del semplice fenomeno di costume che conosciamo in Occidente) e accostarci ad essa nel modo corretto, allora dobbiamo comprendere tutto ciò attraverso la prospettiva tradizionale *hindu*, secondo la quale, quando parliamo di *bhakti*, ci troviamo di fronte a una condizione di annientamento totale della personalità individuale, compiuto durante la *puja*, il *kirtan* e i *bhajans*, azzeramento che – solo – ci permette di compiere l’esperienza del trascendente attraverso l’adorazione, la devozione e l’offerta di sé, nonché ovviamente attraverso la condizione di comunione estatica che ne deriva.

Seconda Parte: L’India del Nord

Due sono, a questo proposito, i personaggi più rappresentativi ed emblematici di questa antica tradizione *bhakti*, cui abbiamo accennato in apertura: uno è Guru Baba Nanak, iniziatore della pratica del canto devozionale collettivo nella regione del Punjab nel XV sec., e l’altro è Sri Krishna Chaitanya Mahaprabhu, chiamato anche l’“*avatar* dorato” (perché di carnagione chiara), vissuto nel Nord dell’India più o meno nello stesso periodo.

Sofferamoci un po’ sulla figura di quest’ultimo, che considero personalmente esemplare ai fini del nostro discorso, una vera e propria incarnazione della *bhakti* di Krishna in forma umana: quando Chaitanya istituì la pratica del *sankirtan* collettivo nel Bengala occidentale, ad esempio,

istituì dei gruppi di sedici musicisti-cantori ciascuno, che dovevano andare in giro per i villaggi a tramettere l'essenza dell'insegnamento *vaishnava* attraverso il suono: la "sostanza" infatti afferisce, in questo caso, all'intelletto, che giustamente deve comprendere razionalmente le cose (e difatti Chaitanya era un *pandit*, come vedremo meglio fra poco), ma "l'essenza" è un'altra cosa, e ha piuttosto una certa assonanza con quella che in termini francescani viene definita come *simplicitas* (da non confondersi con il sentimentalismo buonista dei nostri giorni, che è ovviamente tutt'altra cosa).

Simplicitas francescana dunque, intesa come essenza dell'insegnamento del giullare Francesco, e *bhakti vaishnava*, trasmessa attraverso il suono, intesa come essenza dell'insegnamento del giullare Chaitanya: in questa maniera l'aspetto universalistico del culto di Krishna (quello cioè che va oltre le *varnas*, oltre le divisioni, i regolamenti e le prescrizioni di casta) viene raggiunto attraverso la scoperta di questa "essenza" spirituale della *bhakti* nel proprio cuore, attraverso la quale tutti i devoti presenti alla *puja* partecipano per esperienza diretta (non dunque soltanto a parole), realizzando così in se stessi la "Coscienza di Krishna" attraverso il canto, la musica e la danza devozionale, che tendono appunto a creare una dimensione di semplicità e di abbandono, molto simile a quella del bambino nelle braccia della madre, con quel medesimo senso di affidamento, di fiducia e in qualche modo di "fedè" in un potere spirituale più alto.

Dobbiamo ricordare infatti, come s'è detto, che Chaitanya era un *pandit*, cioè un erudito di alto livello, intento per lungo tempo a girare in pellegrinaggio per i vari santuari e centri spirituali della pianura gangetica per incontrare altri *pandit* come lui e per discutere con loro le Sacre Scritture, come si faceva allora fra eruditi e sapienti: a un certo punto però egli capì che la sua strada era un'altra, non più diretta verso lo studio "sostanziale" dell'insegnamento vedantico ma verso la conoscenza "essenziale" dell'esperienza trascendentale in esso contenuta, verso cioè la Coscienza di Krishna,



ΣΥΜΜΕΤΡΙΑ

ottenibile solo attraverso il canto e la danza estatica, che cancellano ogni traccia di separazione e di differenza fra il devoto e Dio.

Il devoto, si badi bene, ossia il *bhakta*: solo fra devoti infatti, solo fra coloro che si sono abbandonati a Krishna e vivono unicamente in Lui e per Lui è finalmente superata e trascesa ogni forma di *ego*, ogni appartenenza di casta, ogni differenza basata sul titolo di studio, sulla diversità di genere e via dicendo; questo porta dunque Chaitanya a una trasformazione totale del suo insegnamento e all'insorgere in lui di uno strano "carisma" (come diremmo noi in Occidente), che consiste nel mandare in estasi i presenti al suono del *mahamantra Hare Krishna* e dei sacri *kirtans*.

Il carisma della *bhakti vaishnava*, infatti, è proprio quello dell'estasi: il famoso studioso Alain Danielou, a questo proposito, ha compiuto in passato uno studio preciso sugli strumenti tradizionali indiani (come ad esempio il *mrindangam*, il cui suono basso avrebbe la funzione di sottolineare le varie fasi di entrata nell'estasi, agendo sul cuore, oppure i grandi cembali in uso nell'India del Nord, che avrebbero lo scopo di agire sul cervello e di indurre la *trance*), nonché sul valore estatico del canto come veicolo dell'espressione interiore; altri, come Sri Ramakrishna e lo stesso Guru Nanak, parlano invece del battito delle mani, che avrebbe la funzione di scacciare i pensieri cattivi ("come corvi appollaiati sui rami di un albero") e l'indolenza tamasica del devoto.

*

Da non tralasciare, poi, la funzione importantissima della danza, sia a livello individuale che soprattutto di gruppo, come possiamo vedere attualmente fra gli stessi *hare krishna*, che compiono delle coreografie collettive particolarmente suggestive, con quella caratteristica posizione delle mani alzate verso l'alto, dal forte carattere invocativo e catartico, quasi a trasmettere in chi li osserva l'idea di una ricettività spirituale dal cielo,

comune in ciò, ad esempio, anche ai dervisci *Mevlevi* o ad alcuni gesti di benedizione papale, pur se in tutt'altre tradizioni mistiche e religiose: Chaitanya stesso è del resto spesso raffigurato dall'iconografia tradizionale *hindu* con le mani rivolte verso l'alto, a simboleggiare a un tempo l'elevazione dell'individuo dal basso e la ricezione del Divino dall'alto, come tramite e canale d'unione fra questi due mondi, collegati e uniti fra loro attraverso la danza e il canto devozionale.

Le leggende agiografiche su Chaitanya narrano inoltre questa sua capacità quasi "orfica" di far danzare gli elefanti e le tigri della giungla al suo passaggio, di invertire il corso dei fiumi e di risvegliare l'intera foresta al suono del suo sacro *mrindangam* o dei suoi magici cembali, così come di convertire perfino i cuori dei musulmani presenti nei villaggi da lui attraversati, che prima gli distruggono per gelosia gli strumenti e poi invece si uniscono a lui nella danza, perduti nell'estasi del *sankirtan*: ciò peraltro dimostra, in modo quasi paradossale, la particolare ricettività spirituale di quest'ultimi, talvolta addirittura maggiore rispetto a quella dei più tiepidi *hindu*, quasi vi fosse, nel canto dei *kirtans*, una sorta di unione e complementarità fra la *bhakti* induista e la *shakti* musulmana, cioè fra la devozione e la forza, l'una in fondo incompleta senza l'altra.

La *bhakti* senza *shakti* è infatti impotente, la *shakti* senza *bhakti* può diventare violenta: una riflessione utile e interessante per i tormentati tempi moderni, dove dolcezza e forza, gentilezza e fermezza, bontà e decisione paiono ormai definitivamente disgiunti fra loro e, quel che è peggio, perennemente in conflitto e in opposizione costante.

Da sottolineare infine come Chaitanya venga considerato, dalla tradizione *vaisnava*, una vera e propria incarnazione di Krishna, che volle rinascere come devoto per poter gustare la *bhakti* verso il Divino in prima persona, e poter così conoscere sperimentalmente la bellezza e la dolcezza della devo-



Συμμετρία

zione umana per Dio: sembra di ascoltare in ciò quell’ aforisma chassidico, appartenente alla tradizione mistica ebraica, secondo cui “chi ha rispettato i precetti per tutta la vita, ma non vi ha mai messo dentro entusiasmo e passione, non gusterà i piaceri del mondo futuro – perché non avendo provato il fervore nell’aldiquà, non potrà provarlo neppure nell’aldilà” (Martin Buber).

Suoni, dunque, ma anche movimenti, sapori, colori e profumi (pensiamo agli incensi), che devono creare un’ empatia sottile e sinestetica che conduce all’ estasi – e poi il cuore come centro di coscienza, il sentimento come capacità di “sentire l’ ente”, la *bhakti* come unica via percorribile per contattare l’ essenza...

... a ciò si aggiunge anche il *prasad*, cioè il cibo benedetto, cucinato dai devoti per i devoti secondo le regole vediche e offerto a Krishna, che viene condiviso fra tutti i presenti, senza alcun carattere sacramentale ma esclusivamente di condivisione e di benedizione spirituale: la compresenza di questi vari elementi contemporaneamente concorre dunque a creare, a trasmettere e a condividere quello stato di estasi trascendentale che è lo scopo finale della pratica devozionale *bhakti* di questa antica tradizione *vaishnava* dell’ India del Nord.

Terza Parte: L’ India del Sud

Fin qui abbiamo trattato esclusivamente un piccolo spicchio della tradizione *bhakti* dell’ India del Nord: non solo Chaitanya, infatti, ma anche Guru Nanak, Mujahiddin Chisti, Sri Ramakrishna e tanti altri maestri di derivazioni diverse appartengono tutti all’ area settentrionale del subcontinente indiano, alla cultura spirituale dell’ India del Nord. Veniamo ora invece a vedere un po’ più da vicino la tradizione spirituale e musicale dell’ India del Sud, nella quale tutto diventa in un certo senso più semplice - nel senso cioè di quella *simplicitas* francesca di cui parlavamo prima.

Cha cosa significa in realtà tutto ciò? Cerchiamo di capirlo meglio insieme, facendo riferimento, ad esempio, alla tradizione spirituale dell'Occidente latino e a un personaggio come S. Antonio da Padova, vero e proprio *pandit* di matrice cattolica. Egli era infatti l'unico francescano che aveva ricevuto dal Serafico l'autorizzazione a insegnare (a leggere, innanzitutto, perché allora i francescani non potevano possedere alcun libro eccetto il Vangelo, ma poi anche a studiare, a capire e a infine a insegnare) perché era un "puro", e come tale in grado di utilizzare la mente senza rimanerne contaminato: pensiamo ai simboli caratteristici dell'iconografia antoniana, cioè il giglio, simbolo di purezza, e il libro aperto con sopra Gesù Bambino, simbolo dell'essenza spirituale che scaturisce dall'insegnamento evangelico, distillata e trasmessa dal *pandit* Antonio come dal *pandit* Chaitanya.

Tutto ciò costituisce quindi, in senso lato e quindi un po' alla lontana, l'essenza stessa del "francescanesimo spirituale", una corrente di ispirazione templare e gioachimita, cui anche lo stesso Dante era collegato, giunta in qualche maniera fino ai giorni nostri e qui rappresentata, in modo probabilmente un po' inconsapevole, dai cosiddetti Francescani dell'Immacolata, un Ordine poco conosciuto ma molto particolare, con forti caratteristiche *bhakti* e devozionali, in cui ritroviamo un'analogia capacità e necessità di coniugare, congiungere e attivare a livello sottile l'aspetto radicale e principale dell'esperienza religiosa (inteso sia come *radix* che come *bija*, direbbero gli indiani), che rappresenta quindi, in maniera molto simile alla *bhakti* induista, una medesima necessità di abbandono individuale e collettivo al Divino, in cui vengono azzerate totalmente le differenze di casta (che solo lì possono e *devono* dunque essere azzerate), e in cui tutti sono parimenti fratelli ai Piedi di Loto del Signore Supremo.

Un po' come in un film che tutti noi conosciamo, *Marcellino pane e vino*,



Συμμετρία

che sembra tanto una cosuccia per bambini ma che invece, se visto da un punto di vista mistico e simbolico profondo, contiene in sé una grande verità, presente non tanto nel racconto in se stesso quanto piuttosto nell'atmosfera che esso evoca, ossia nel *rasa*, nel sapore sottile che esso trasmette: solo infatti quando l'essere umano ritorna bambino – ma bambino sul serio, non quindi infantile o stupidamente regressivo, come accade sempre più spesso ai nostri giorni –, in questo suo abbandono nelle braccia del Signore egli diventa dunque un canale, come nel caso delle apparizioni mariane, mediante cui la Coscienza Divina si manifesta soltanto ai bambini (Coscienza di Krishna, Coscienza di Cristo o Coscienza Mariana che sia).

Nel momento in cui si compie l'esperienza, infatti, si ridiventa bambini, e nel momento in cui si ridiventa bambini si può compiere davvero l'esperienza: questa è dunque la *bhakti*, metaforicamente parlando, e la musica, il canto e la danza stanno lì a ricordarci che per unirsi al Signore bisogna giocare, affidarsi e confidarsi con Lui.

*

Nel venire dunque ad ascoltare, in conclusione, qualche esempio musicale di *bhajan* del Sud, voglio anzitutto sottolineare, per meglio introdurre il nostro argomento, come le musiche devozionali indiane, dal punto di vista estetico e formale, siano generalmente e quasi esclusivamente delle musiche popolari a carattere folklorico, oppure ripetizioni di *mantra* o eulogie antifonali che non si possono certo paragonare, per complessità e raffinatezza, ai tanti stili diversi della musica indiana colta.

Chi si aspetta dunque di rinvenirvi un valore musicale intrinseco, di natura estetica o formale, rimarrà forse deluso, ma chi vi si accosta con l'atteggiamento interiore che abbiamo appena descritto (cioè con la giusta *kavan-nàh*, come direbbero i *chassidim*) allora saprà comprenderla e apprezzarla

appieno: ciò a indicare quindi come il veicolo acustico, alla pari di quello coreutico, sia nella *bhakti* sempre e soltanto un mezzo e mai un fine in se stesso, teso cioè al raggiungimento di una condizione di estasi e di contatto con il Divino che prescinde e trascende l'effettivo valore estetico dell'esecuzione o della rappresentazione artistica.

Non dunque "l'arte per l'arte", come nell'estetica musicale europea, ma *l'arte come esperienza animica*, in cui il primato è innanzitutto interiore, e solo successivamente esteriore.

Nei lunghi periodi che ho personalmente trascorso negli *ashram* del Sud India, ad esempio, ho potuto fare esperienza diretta e in prima persona di questa natura interiore dei *bhajans*, che vi vengono eseguiti quotidianamente almeno due volte al giorno e rappresentano quindi, in un certo senso, la "colonna sonora" della vita stessa nell'*ashram*: alcuni giorni essi sono interessanti, altri invece mortalmente noiosi, e ciò non dipende da altri fattori se non quelli della nostra personale condizione interiore. Cosa fa sì, infatti, che il giorno prima essi si presentino come una stanca *routine* e il giorno dopo invece come un'esperienza profonda e toccante, e il giorno dopo ancora come di nuovo *routine*? Solo e unicamente l'atteggiamento interiore con cui noi ci accostiamo ad essi, e nient'altro.

Se accade infatti qualcosa che ci porta a interiorizzarci, o che ci provoca qualche scompiglio interiore, o qualche evento che suscita in noi un'emozione, un ricordo o un sentimento rimosso, allora il canto dei *bhajans* diventa per noi un'esperienza indimenticabile, e per così dire voliamo sulle ali del ritmo, dei suoni e dei canti per purificarci e lavarci in questa esperienza profonda, un po' come quando ascoltiamo la nostra "canzone preferita", quella che ci ricorda un amore o un dolore passato, o che ci tocca delle corde interiori e ci accompagna e ci guida nel nostro vissuto: se invece siamo freddi e distratti, e non ci immergiamo in noi stessi per scivolare nel canto ma ci soffermiamo



Συμμετρία

sull'uscio senza coinvolgerci troppo, allora i *bhajans* diventano una noia mortale e perdono totalmente di senso e di attrattiva.

Quando infatti questi canti devozionali collettivi, in altri momenti estremamente noiosi, entrano nel nostro vissuto attraverso le alterne vicende della nostra vita, essi lavorano sulle nostre emozioni, sui sentimenti e sui processi mentali, e in un certo senso cominciano a parlarci e a creare per noi una sorta di lavacro acustico, di confessione sonora, per cui attraverso il suono dei *bhajans* noi sperimentiamo direttamente, in prima persona, la “nullità” dell'uomo di fronte a Dio, la cui gloria è evocata acusticamente attraverso il canto affinché l'uomo si “commuova” (cioè si muova “con”) e rientri in se stesso.

E così tu ti “commuovi”, come ci si commuove di fronte a *Marcellino pane e vino*, come ci si commuove di fronte alla nostra vita, fatta di tante ferite e delusioni ma anche di tanti affetti e ricordi felici, come ci si commuove di fronte alla nostra madre malata, al nostro figlio che nasce, e così via dicendo: tutte cose che vengono ormai totalmente banalizzate, in questo *kali yuga* imperante, e trasformate in luoghi comuni stucchevoli e senza senso, ma che invece un senso ce l'hanno - e ce l'hanno eccome - come sapevano bene, e grazie a Dio ancora sanno, tutti coloro che sinceramente ricercano una Verità superiore.

Non è infatti importante sapere se questa musica sia bella o brutta, o quanto sia colta, raffinata e solenne, solo è importante ascoltare, cantare e fluire con essa senza pensare né giudicare, lasciandosi trasportare dalle sue note incalzanti per compiere insieme un'esperienza interiore: perché questa è la *bhakti*, l'antica via spirituale della tradizione induista, una via di tutti e per tutti che prescinde e dissolve le differenze di casta, di pelle e di censo, azzerando ogni cosa nella Coscienza di Krishna.

Accostiamoci dunque insieme, a questo punto, ai sacri *bhajans* del Sud,

e rivolgiamo la nostra attenzione a questi canti devozionali così popolari, così forse ingenui e in apparenza infantili, con i quali chiudiamo il parlato e apriamo le orecchie, e insieme a esse anche il cuore: un sincero ringraziamento a tutti voi, quindi, e buon ascolto profondo di queste musiche *bhakti*.



MARIUS SCHNEIDER E LA MUSICOTERAPIA

di Giangiuseppe Bonardi¹

La personale scoperta del pensiero di Marius Schneider avvenne molti anni fa, all'inizio degli anni '90 del secolo scorso.

In quel periodo iniziai le mie esperienze di musicoterapia presso un centro che accoglieva persone diversamente abili gravemente compromesse dal punto di vista relazionale, comunicativo, sociale e umano.

Oltre alla diagnosi patologica, generalmente di handicap neuropsichico o ritardo mentale, ogni persona era definita altresì anche da un livello di gravità.

Le persone con cui interloquivo erano etichettate con il termine “gravissimo”. Con “gravissimo” si definiva una persona che non era in grado di mangiare, vestirsi e andare in bagno in modo autonomo, necessitando di continue cure da parte degli educatori che, per l'intera giornata, cercavano di far apprendere tali abilità.

La mia esperienza musicoterapica iniziò quindi con queste persone incapaci di comunicare verbalmente, appartate in qualche angolo della stanza o del corridoio e che sceglievano posture erette o sedute (anche per terra) rimanendo di fatto rchiuse in sé.

Alcune girovagavano lentamente, ma incessantemente, emettendo vocalizzi a volte profondi, altre acuti, decisamente molto lontani dai suoni che conoscevo, ossia dalla musica tonale che avevo appreso al Conservatorio; altre rimanevano inaccessibili, rchiuse nelle loro stereotipie rotatorie forse

1 Musicoterapista, formatore e supervisore, ideatore e conduttore del sito: MiA, Musicoterapie in Ascolto, <http://musicoterapieinascolto.com/homepage>

immerse nell'ascolto dei propri gesti minimalisti e interminabili.

Ciò che caratterizzava quell'ambiente era il silenzio che, di tanto in tanto, era punteggiato dalle "musiche naturali"² degli ospiti.

Queste persone esprimevano quindi se stessi, il loro ritmo interiore, la loro umana musica³, annullando di fatto la dimensione temporale da noi conosciuta, vivendo lo spazio scelto come "isole" a volte ferme altre vaganti.

Vivendo con loro, poteva accadere che la dimensione temporale normalmente conosciuta come successione di eventi articolati e concatenati iniziasse a vacillare anche in noi normodotati.

Condividendo il non-tempo⁴ si poteva assaporare la dimensione di un eterno presente.

La verosimile dimensione atemporale vissuta dagli ospiti contagiava quindi anche gli operatori, compreso il sottoscritto.

Il tempo era sospeso e, di fatto, era appeso ad una parete della stanza dove campeggiava un grande orologio letto solo dagli operatori intenti a svolgere il loro lavoro; per gli ospiti quell'oggetto non aveva nessun significato.

L'assenza pressoché quasi totale della parola mi calava in una dimensione non verbale innaturale e, talvolta, ne avvertivo la mancanza.

2 *Musica naturale*, "Dizionario di musicoterapia" a cura di *Giangiuseppe BONARDI*. Voce pubblicata da MiA: Musicoterapie in Ascolto, il 17 aprile 2012, <http://musicoterapieinascolto.com/142-musica-naturale>

3 *Musica, "humana"*, "Dizionario di musicoterapia" a cura di *Giangiuseppe BONARDI*. Voce pubblicata da MiA, Musicoterapie in Ascolto, il 19 novembre 2014, <http://musicoterapieinascolto.com/87-humana-musica>

4 *Non-tempo*, "Dizionario di musicoterapia" a cura di *Giangiuseppe BONARDI*. Voce pubblicata da MiA: Musicoterapie in Ascolto, il 4 aprile 2014, <http://musicoterapieinascolto.com/179-non-tempo>



Iniziarono così a nascere in me alcuni interrogativi.

In un contesto così particolare, vissuto da persone in cui il tempo, lo spazio, la parola e la musica, ossia alcuni dei miei punti di riferimento vitali erano così differenti dai miei, come era possibile relazionarsi?

Come era possibile interloquire con persone che non parlavano, ti evitavano, emettevano suoni che non riuscivo a decodificare e interpretare perché non rientravano nelle musiche che conoscevo?

Come era possibile porsi in relazione con una persona che era lontana da me mille miglia?

La risposta a questi interrogativi arrivò lentamente e quasi per caso, ammesso che esista il caso.

Sapevo che le conoscenze cliniche e musicali in mio possesso non davano alcuna risposta alla questione relazionale che rimaneva, momentaneamente, insoluta.

Un pomeriggio autunnale, al termine delle sedute di musicoterapia, decisi di cercare un testo che mi potesse aiutare a rispondere a questi interrogativi, così entrai in una libreria e trovai un libro dalla sovra copertina azzurra, era una copia, un po' malconcia e impolverata, de... *Gli animali simbolici e la loro origine musicale nella mitologia e nella scultura antiche*.

Presi in mano il tomo, lessi le prime pagine e rimasi colpito dal tipo di scrittura e dalla densità dei concetti esposti. Trovai anche le tavole allegate e ne rimasi affascinato.

Dimenticai per un momento il problema relazionale che mi assillava e quasi d'istinto acquistai il prezioso libro ma mai e poi mai mi sarei aspettato che la lettura di quel poderoso volume, iniziata allora, mi avrebbe accompagnato per ben venticinque anni.

Gli animali simbolici

Come in ogni testo dell'alsaziano, anche in questo il linguaggio utilizzato da Schneider è particolare; certamente l'immediatezza non è una caratteristica della prosa schneideriana, poiché in poche pagine condensa, sin dall'inizio, molti concetti che si concatenano capoverso dopo capoverso.

Il libro sembra essere scritto per un certo tipo di lettore, ossia una persona interessata ad avventurarsi nella scoperta e comprensione di una realtà "nuova", affascinante, a volte enigmatica, da assaporare e rispettare.

Cambiare prospettiva

Nel capitolo iniziale Marius Schneider afferma che per l'uomo primitivo i fenomeni semplici erano spiegati con il ragionamento causale, mentre la comprensione delle realtà più complesse era affidata al ragionamento per analogia⁵.

Il pensiero proposto da Schneider è molto diverso dal nostro modo di pensare in quanto noi cerchiamo di spiegare i fenomeni complessi e quelli semplici con la causalità, ma dell'analogia abbiamo perso le tracce; probabilmente riserviamo alla sinestesia la spiegazione dei soli fenomeni che ci sembrano bizzarri.

Quando lessi, per la prima volta, che per l'uomo primitivo l'analogia era utilizzata per comprendere i fenomeni complessi non riuscivo a comprendere il portato rivoluzionario di quel pensiero e continuavo a chiedermi perché mai l'autore avesse messo in risalto il pensiero analogico rispetto a quello causale essendo noi formati ed educati alla causalità.

5 SCHNEIDER M.(1946), *Gli animali simbolici e la loro origine musicale nella mitologia e nella scultura antiche*, Rusconi, Milano 1986, p. 7.



Chi parla mai oggidì del valore dell'analogia? Probabilmente solo Marius Schneider.

Mettere in primo piano il ragionamento per analogia rispetto a quello di causalità significa altresì modificare la propria prospettiva mentale che, per educazione, è fortemente logica.

Pensare la realtà in modo analogico implica altresì un lento e progressivo cambiamento del proprio modo di pensare, giungendo a sviluppare una forma mentis in cui possono coesistere pacificamente l'analogico con il logico.

Per comprendere il suo pensiero, Schneider non chiede di utilizzare la sola logica, ma di compiere una piccola rivoluzione copernicana interiore, riappropriandoci del pensiero analogico, così caro ai nostri progenitori dell'epoca megalitica.

Il pensiero analogico

Leggendo con attenzione il concetto schneideriano di analogia ho trovato una iniziale argomentazione che mi ha permesso di dare una prima risposta teorica alla questione relazionale vissuta in musicoterapia.

“Ogni volta che due fenomeni presentano un carattere comune e che questo carattere sembra essenziale nella strutturazione di ambedue i fenomeni, si stabilisce tale relazione di analogia. Un fenomeno a b c S è apparentato essenzialmente con il fenomeno d e f S dall'elemento S, a condizione che questo fattore S costituisca o sembri costituire un elemento fondamentale nella strutturazione di ambedue i fenomeni. Ma questo elemento S non è un fattore isolabile, anzi, al contrario, tutti gli elementi di ogni fenomeno costituiscono un complesso ritmico indissolubile. I fattori S (il timbro della voce, il ritmo ambulatorio, la forma del movimento, il colore, il materiale) che pongono in relazione

i differenti fenomeni, li chiameremo il «ritmo comune»⁶.”

Secondo il pensiero schneideriano quindi, io - fenomeno a - posso entrare in relazione con un'altra persona, completamente diversa da me, - fenomeno b - se riesco a individuare quel fatidico fattore S, ossia il «ritmo comune», che è presente in modo analogo in me e nell'altra persona, creando in tal modo una nuova realtà formata dalla relazione di analogia che sussiste tra a e b grazie al «ritmo comune» S, ossia il «ritmo-simbolo» che mette insieme e forma la nuova realtà: a S b.

In questa prospettiva il ragionamento per analogia applicato al contesto musicoterapico è la manifestazione tangibile del concetto di ritmo inteso dallo scrivente come “... la presenza dinamica di forze contrastanti che rimangono in equilibrio⁷.”

Il ragionamento per analogia schneideriano è quindi un pensiero essenzialmente ritmico che affonda a sua volta le sue radici nell'antico concetto pitagorico di armonia intesa dallo scrivente come “accordo di eventi dinamici contrari⁸”.

La realtà che viviamo è quindi apparentemente statica, mentre la sua essenza è dinamica.

Per cogliere appieno la realtà che viviamo dobbiamo considerarla come la manifestazione ritmica e armonica dei fenomeni che la compongono,

6 SCHNEIDER M., Op., cit., p. 8.

7 *Ritmo*, “Dizionario di musicoterapia” a cura di Giangiuseppe BONARDI. Voce pubblicata da MiA: Musicoterapie in Ascolto, il 29 agosto 2011, <http://musicoterapieinascolto.com/146-ritmo>

8 *Armonia*, “Dizionario di musicoterapia” a cura di Giangiuseppe BONARDI. Voce pubblicata da MiA: Musicoterapie in Ascolto, il 4 giugno 2014, <http://musicoterapieinascolto.com/105-armonia>



ricercando con pazienza l'accordo tra gli eventi dinamici contrari che la costituiscono e la rendono possibile e meravigliosa.

Finalmente avevo trovato la possibilità teorica di perseguire un fine musicoterapico ben preciso poiché potevo cercare di entrare in relazione con una persona, lontanissima da me anni luce, a patto che riuscissi a individuare il suo, il mio, il nostro «ritmo comune».

Le qualità del «ritmo comune»

Il fatto straordinario è stato quello di scoprire altresì che le qualità del «ritmo comune» descritte da Schneider sono perlopiù acustiche e spirituali.

Il timbro della voce, il ritmo ambulatorio, la forma del movimento sono per l'alsaziano i fattori S più arcaici, mentre il colore e il materiale compaiono in un successivo momento di sviluppo delle antiche civiltà megalitiche.

La voce, il ritmo ambulatorio, la forma del movimento possono essere considerati come i parametri acustici ed essenziali della schneideriana “musica naturale” formata dai «... suoni che l'uomo emette spontaneamente, sia come espressione del ritmo interiore della propria persona, sia come imitazione dei rumori della natura. Si tratta dunque di una musica essenzialmente improvvisata, o conforme alle manifestazioni acustiche abituali di un individuo⁹».

In questa prospettiva avrò maggior possibilità di relazionarmi con un'altra persona, molto diversa da me, se utilizzerò la sua “musica naturale”.

La mia prassi musicoterapica sarà quindi orientata, nella fase iniziale, a ricercare i fattori S ritenuti maggiormente idonei a pormi in relazione analogica con la persona presa in esame.

9 SCHNEIDER M., *Il significato della musica*, Rusconi, Milano 1970, pp. 96, 97.

L'uomo come persona

In questa ricerca musicoterapica non avrò a che fare con clienti, pazienti, utenti, diagnosi patologiche più o meno incarnate, ecc., ma con persone costituite da un “... *corpo mortale e un'anima*¹⁰...”

Se considerassi le donne e gli uomini in trattamento come non-persone, ma entità distaccate, non potrei mai cogliere la loro vera natura di per-sona.

Sì, anche questi soggetti sono persone come noi, quindi hanno un'anima che “... *contiene una parte mortale ed una parte immortale*¹¹.”

Per Schneider la dimensione mortale dell'anima è percepibile sotto forma di ombra che il sole proietta sul terreno¹², mentre la parte immortale risiede nella sua musica naturale.¹³

In questa prospettiva se voglio entrare veramente in relazione con una persona, soprattutto se è diversamente abile, debbo quindi ascoltare e cogliere la sua intima dimensione acustica, ossia la sua anima che spesso è celata nella sua voce naturale¹⁴, e normalmente la possiamo trovare nella sua «musica naturale».

10 SCHNEIDER M., Op., cit., p. 11.

11 SCHNEIDER M. Op., cit., p. 11.

12 “Per quanto è visibile in questo mondo, l'anima umana si presenta alla luce del sole come un'ombra e si percepisce nell'acqua come l'immagine sonora del corpo.” SCHNEIDER M. Op., cit., p. 11.

13 “... la parte immortale dell'anima è la forma sonora e il ritmo essenziale e imperituro dell'uomo...” SCHNEIDER M. Op., cit., p. 12.

14 “... timbro della voce, (...), e, soprattutto, la maniera (fine, rozza, volgare, ecc.) innegabilmente individuale di cantare - in poche parole, il ritmo sonoro personale - sono i riflessi più fedeli di ogni individuo.” SCHNEIDER M. Op., cit., p. 29.



Osservare, ascoltare

Gran parte dell'iniziale attività musicoterapica è quindi volta a conoscere alcuni aspetti acustici fondamentali della persona presa in esame, osservandola nel suo contesto di vita quotidiano e, successivamente, in un ambiente musicoterapico appositamente approntato allo scopo.

Anche nell'iniziale fase musicoterapica osservativa il pensiero schneideriano offre un apporto fondamentale quando descrive, con inaspettata chiarezza, come l'uomo primitivo riuscisse a osservare la realtà che gli interessava conoscere.

Secondo il pensatore alsaziano, il nostro progenitore, nel momento in cui si poneva nello stato osservativo, aveva la capacità di cogliere l'essenza ritmica della realtà fenomenica percepita.

In questa prospettiva il nostro antenato, durante l'osservazione, non era attratto dagli aspetti superficiali che apparivano alla sua vista, ma la sua attenzione era catturata dalla percezione dell'essenza acustica di ciò che osservava, ossia la dimensione ritmica della realtà in cui era immerso.

Pertanto il nostro proto-osservatore, durante l'atto osservativo, era in grado di distinguere, nel limite del possibile, la propria dimensione ritmica, ossia la percezione dei propri ritmi accidentali, da quella che proveniva dall'insieme osservato, ossia i ritmi incidentali.

Durante la percezione dei ritmi accidentali - riferiti a sé - e di quelli incidentali - manifestati dall'altro da sé -, il nostro antenato era attratto dal conoscere alcune dimensioni precise: l'ora, il luogo e l'emozione.

“Nel **ritmo accidentale** - sé -,

- l'*ora* si riferisce principalmente alla **luce del giorno** e al **momento preciso dell'osservazione**.
- Il *luogo* indica il **posto** dove si è prodotto il fenomeno osservato.
- L'*emozione* corrisponde alla **situazione psicologica soggettiva** nella quale si trovava l'osservatore in quel momento.”¹⁵.

Nel **ritmo incidentale**, - altro da sé -,

- “... l'*ora* si riferisce al **tempo** come **fattore dinamico** e **veicolo del ritmo creativo**.
- Il *luogo* ... si riferisce... agli stessi **ritmi caratteristici** che la natura di questo luogo ha imposto (**azioni compiute dall'osservato**)...
- L'*emozione*... è... **comunicata** all'osservatore **dal ritmo** dell'oggetto stesso.”¹⁶

Sebbene la riflessione di Marius Schneider provenga dall'etnomusicologia, di cui l'alsaziano è ritenuto l'ideatore, a parer mio questa riflessione ha ulteriori e feconde implicazioni in ambito musicoterapico.

Durante l'osservazione ambientale, e in particolare in quella musicoterapica che realizzo abitualmente, i parametri schneideriani sono ampiamente presi in esame.¹⁷

15 SCHNEIDER M. (1946), Op., cit., pp. 29, 30.

16 SCHNEIDER M. (1946), Op., cit., p. 30.

17 BONARDI G., *Dall'ascolto alla musicoterapia*, Progetti Sonori, Mercatello su Metauro (PU) 2007, pp. 24-29.



Nei trattamenti musicoterapici individuali e/o di gruppo mi misuro costantemente con i miei ritmi accidentali e gli altrui ritmi incidentali¹⁸.

Ripensando alla mia quotidiana realtà lavorativa posso considerare il contesto musicoterapico in cui opero come caratterizzato dalla compresenza dei ritmi accidentali - la mia soggettività - e incidentali - l'altrui soggettività - che promanano dalle persone presenti.

Nel processo musicoterapico quindi, **io e le persone coinvolte viviamo il tempo** - l'ora - e **lo spazio** - il luogo -, **esprimendo** con gli strumenti musicali le musiche ascoltate e i silenzi, **il nostro carico emozionale**.

Nella mia esperienza terapeutica e di formatore ho sempre sottolineato l'importanza di ascoltare e accogliere la propria dimensione emozionale¹⁹, cercando di distinguere nettamente da ciò che l'altro esprime al fine di evitare dannose proiezioni.

L'apporto schneideriano ci suggerisce una nuova possibilità d'azione musicoterapica poiché, secondo il pensatore alsaziano, l'**emozione** vissuta dall'osservato è **comunicata** all'osservatore **mediante i ritmi** che realizza nello scenario osservativo.

Ora, alla luce di questa stimolante riflessione, ripenso e mi interrogo sul mio modo d'operare in quanto, di fatto, mi trovo contemporaneamente ad ascoltare la mia e l'altrui "humana musica"²⁰, ancor prima di utilizzare

18 BONARDI G., Op., cit., pp. 30-49.

19 BONARDI G., Op. cit., pp. 40-42.

20 *Musica 'humana'*. "Dizionario di musicoterapia" a cura di Giangiuseppe BONARDI. Voce pubblicata da MiA, Musicoterapie in Ascolto, il 19 novembre 2014, <http://musicoterapieinascolto.com/87-humana-musica>

quella “instrumentalis”²¹.

Il pensiero schneideriano, sebbene in modo non esplicito, pone quindi l'accento sull'ascolto dell'“humana musica”²², così intrisa di vissuti.

Se l'uomo primitivo aveva e affinava la capacità di cogliere intuitivamente la dimensione ritmica propria e altrui, **perché è ora così difficile, per me, pensatore razionale e analitico, ascoltare senza correre il rischio di falsare il dato preso in esame, la dimensione emozionale che l'altro esprime anche con gli strumenti musicali che sceglie?**

Una possibile risposta al singolar quesito la posso ritrovare, ancora una volta, nel contributo schneideriano quando afferma che **la percezione ritmica non avviene per ragionamento analitico ma intuitivamente** poiché per “... *vivere un ritmo... è indispensabile abbandonarsi senza riserve a tale ritmo per un tempo molto lungo, scartando ogni tipo di intervento dell'intelligenza discorsiva.*”²³

In questa prospettiva forse la mia ricerca deve avvalersi di un atavico e sopito intuito percettivo da risvegliare con cautela, affidandomi alla ricezione dei ritmi incidentali e, in particolare, all'ascolto-accoglienza della loro dimensione emotiva, facendo attenzione a non confonderli con i miei

21 Musica ‘instrumentalis’. “Dizionario di musicoterapia” a cura di *Giangiuseppe Bonardi*. Voce pubblicata da MiA: Musicoterapie in Ascolto, il 3 settembre 2014, <http://musicoterapieinascolto.com/104-musica-instrumentalis>

22 *Bonardi G.* (a cura di), *Humana musica*, 10 marzo 2016, MiA, Musicoterapie in Ascolto, <http://musicoterapieinascolto.com/ebook/413-humana-musica-a-cura-di-giangiuseppe-bonardi>
Bonardi G., *La dimensione emotiva in musicoterapia*, 1 giugno 2013, MiA, Musicoterapie in Ascolto, <http://musicoterapieinascolto.com/ebook/114-bonardi-giangiuseppe-la-dimensione-emotiva-in-musicoterapia>

23 *Schneider M.* (1946), *Op.*, cit., p. 24.



vissuti manifestati nei ritmi accidentali.

Ovviamente questa prospettiva di lavoro privilegia la percezione della dimensione emozionale dei partecipanti, trascurando apparentemente aspetti maggiormente oggettivi.

Dalle iniziali e personali rilevazioni posso testimoniare che, inspiegabilmente, i dati oggettivi, caratterizzanti le dimensioni temporali, spaziali e musicali proprie e altrui, acquisiscono significato e non appaiono come freddi indicatori delle evoluzioni del processo musicoterapico anzi lo avvalorano e lo rendono maggiormente umano se circostanziati alla dimensione emozionale da cui promanano.

La dimensione analogica e il processo musicoterapico

In relazione a quanto finora esposto posso ragionevolmente affermare che l'apporto schneideriano offre una stimolante chiave di lettura dell'intero processo musicoterapico.

Tutte le fasi del processo musicoterapico possono essere considerate come le tappe della realizzazione di una relazione analogica basata essenzialmente sulla ricerca e l'utilizzo di quel «ritmo comune», il “*fenomeno S*” che permette a due persone - fenomeni -, alquanto differenti, di interagire.

In questa prospettiva i parametri fondamentali di una seduta non debbono essere letti come indicatori isolati del processo, ma come “*piani morfologici*” differenti della relazione.

Parafrasando il pensiero schneideriano, il tempo, lo spazio, le emozioni, la musica, ossia i “parametri” fondamentali di una qualsiasi seduta musicoterapica, non sono altro che piani morfologici appartenenti a campi analoghi in equilibrio ritmico; ciò che li pervade è la dimensione musicale in quanto essa è la manifestazione acustica della seduta stessa.

Personalmente credo che la musica²⁴ esperita e condivisa in musicoterapia non sia altro che l'espressione acustica nello spazio e nel tempo dei propri mondi interni ricolmi di emozioni che caratterizzano la vita delle persone coinvolte nell'interazione.

È solo mettendo in relazione i vari "parametri" che è possibile individuare il senso del musicale vissuto perché per Schneider la verità non è data ma costantemente ricercata con estrema fatica.

Dall'analogia ai percorsi di senso

Il pensiero analogico proposto da Schneider offre altresì un preziosissimo contributo teorico-pratico nella ricerca dei possibili significati celati nel musicale manifestato in musicoterapia.

L'opera di Schneider presa in esame può essere considerata come un'ode all'analogia la cui apoteosi e sintesi è la rappresentazione cosmogonica proposta dall'alsaziano nella tavola XII allegata al testo citato.

Nel capito V del libro preso in esame, Schneider sintetizza e individua le relazioni analogiche esistenti tra ben dodici piani morfologici differenti: altezze, elementi, astri, colori, sensi, animali, simboli, numeri, ore e case, ideologie (significati), persone, strumenti musicali.

Queste corrispondenze analogiche sono basate sulle comparazioni, compiute dall'alsaziano, degli innumerevoli materiali appartenenti alle più antiche civiltà di epoca megalitica provenienti dall'India, dalla Cina e dal bacino europeo risalenti fino all'epoca medioevale.

Il lavoro di Schneider è prezioso per il musicoterapista perché è, di fatto, l'unico musicologo ed etnomusicologo che sia riuscito a individuare con

24 BONARDI G., Op. cit., p. 18.



Συμμετρία

estrema chiarezza le relazioni di analogia che possono sussistere tra: le altezze, le ideologie (i significati) i numeri (ossia i piedi metrici greci), i timbri (gli strumenti musicali) e i simboli, ossia gli aspetti squisitamente musicali che ci interessano maggiormente.

Finalmente anche noi musicoterapisti abbiamo a disposizione una “mappa”, una “carta”, una “bussola” che ci consente di interpretare e di cogliere i possibili significati celati nelle “musiche” realizzate dalle persone con cui interloquiamo.



Tav. XII

ALMANACCO SCIENTIFICO DI SIMMETRIA - N.1

Da Marius Schneider all'etnomusicoterapia

- di *Giangiuseppe Bonardi* -

CORRISPONDENZE SUONI-SIGNIFICATI²⁵

FA	DO	SOL	RE	LA	MI	SI
Autorità	Eco	(Lode)	Analogia fra cielo e terra	Fidanzamento	Coscienza del dovere	Culto divino
Coraggio	Inferno	Rito divino	Arte e scienza	Riti d'amore	Dolore	Malinconia
Potenza	Legge dei Gemelli	Sapere divino	Incarnazione	Vita erotica	Matrimonio	Sapere mistico
Potenza sessuale maschile	Nascita delle Anime		Intelligenza		Offerta del sacrificio	
Purificazione mistica e resurrezione	Porta verso Dio		Linguaggio		Riti di prosperità	
	Paradiso		Parabola		Sacrificio violento	
	Riti di guerra, prosperità, ascensione, resurrezione		Salute		Vita vegetativa	
	Sapere chiaro					
	Tribunale					

²⁵ SCHNEIDER M., Op., cit., pp. 217-240.



CORRISPONDENZE SUONI-SIGNIFICATI²⁶

MIB	MIB/SIB	FA#	DO#	SOL#
Resurrezione	Trasformazione	Sacrificio di se stessi	Sacrificio di se stessi	Morte

CORRISPONDENZE SUONI-NUMERI-DURATE²⁷

FA	DO	SOL	RE	LA	MI	SI
1	2	3	4/5	5/6	7	8

26 Tratte dalla “Tavola XII” allegata al libro di SCHNEIDER Marius, Op., cit.

27 SCHNEIDER M., Op., cit., pp. 217-240.

ALMANACCO SCIENTIFICO DI SIMMETRIA - N.1

Da Marius Schneider all'etnomusicoterapia

- di *Giangiuseppe Bonardi* -

CORRISPONDENZE SUONI-SIMBOLI²⁸

FA	DO	SOL	RE	LA	MI	SI
Bastone	Albero bruciato	Mons mensae	Canna	Giara	Arco	Bambù
Cerchio	Arco spirale S	Triangolo con vertice schiacciato	Cresta del Pavone	Pelle	Corazza	Organi genitali mistici
Lago di sangue	Ascia doppia	Martello	Forme coniche e rettangolari	Ovale attraversato dall'asse Fa-La	Giogo	Triangolo con vertice in basso
Lampo	Biforcazione Y		Lago di montagna	Uovo	Martello	
Ovale	Due linee parallele		Petto (cuore)		Mazza	
Piede	Collo		Piano inclinato		Ombelico	
Pila	Coppia		Trapezio con base ampia		Pelle	
Spada	Gola di montagna		Ruota		Trapezio	
	Piano inclinato		Scudo		Ventre	
	Porta					
	Spalla					
	Mandorla					
	Scala					

²⁸ SCHNEIDER M., Op., cit., pp. 217-240.



CORRISPONDENZE SUONI-STRUMENTI MUSICALI²⁹

FA	DO	SOL	RE	LA	MI	SI
Yu cinese	Cembali metallici e doppi aventi forma di mezzaluna	Canto puro	Campane metalliche appese ad un telaio	Battere, sfregare con un bastone o con la mano	Battimani	Flauto mistico Femminile Melanconico
Tamburo a cornice circolare	Corni a forma di S	Campana per il culto divino	Tamburo Conico Maschile	Sonagliere fatte con zucche verdi a forma di uovo	Tamburo a forma di cassa battuto con una mazza	Cembali fissati su una forca e suonati da donne
Tamburo a cornice ovale	Flauto di Pan	Voce nasale = punto coronato = bordone	Tamburo parlante	Tamburo a forma di clessidra	Tamburo a forma di grosso vaso	Nacchere da culto
Tamburo a forma di pila	Kithara asimmetrica	Fischio	Tamburo rettangolare piccolo	Tamburo donna a forma di uovo e pignatta	Zampogna	Tamburo a forma di clessidra con contorni simili al segno zodiacale dei pesci
Schraper (bordone di legno con intagli che si grattano con un bastone)	Trombe ricurve a forma di zanna di elefante	Fischietti ornati di piume	Elementi misti: re-fa	Elementi misti: la-fa	Elementi misti: mi-fa	Tamburo a forma di coppa
Elementi misti: fa-la	Trombe fabbricate con le zanne d'elefante	Metallofono (gong)	Cetre	Flauto fallico con sei fori	Ch'in con sette corde	Sistro
Arco di terra	Trombe metalliche rettilinee	Roncador	Ch'in (cetra cinese)	Flauto globulare (tikitri)	Corni doppi	
Monocordi con 1 o 2 corde	Trombe a forma di S	Tamburo a forma di clessidra	Kithara a cinque corde	Nacchere grandi a forma di bracciamani	Kithara con sette corde	

29 SCHNEIDER M., Op., cit., pp. 217-240.

ALMANACCO SCIENTIFICO DI SIMMETRIA - N.1

Da Marius Schneider all'etnomusicoterapia

- di *Giangiuseppe Bonardi* -

Vinā con 1 o 2 corde	Elementi misti: do-si	Sillaba sacra	Liuto prototipo del taus indiano chiamato Magiury ossia pavone	Sonagliere fatte con zucche verdi a forma di uovo attraversate da un bastone	Lira a sei, sette corde
	Eco	Vedica Hum	Vinā	Tamburo pieno di grani e attraversato da un bastone	Tamburi fabbricati con una corazza di tartaruga o con un grosso vaso
Conchiglia marina dell'oceano	Conchiglia marina	Sonagli legati agli indumenti sacerdotali	Elementi misti: re-si		Elementi misti: mi-sol
Conchiglia marina			Aulos greco, oboe doppio con bordone e tre, quattro fori Flauto conico con tre, quattro fori, ossia il flauto che parla		Campanacci
Due flauti singoli legati con una corda					Campana gialla cinese
Flauti di Pan doppi			Linguaggi con toni musicali		Dischi metallici suonati con un martello
Flauto nasale			Flauto di Pan con tre, quattro o cinque canne		Punto coronato strumentale
Hochetus (dissociazione = due suoni separati; associazione = emissione simultanea dei suoni)					Voce nel mi o voce di "vacca"
Litofoni a forma di squadra o di testa di cavallo					
Lur					
Sistro					
Tamburo di pietra (litofono)					



Conclusioni

Di fatto non è possibile esaurire in questo scritto la disanima degli innumerevoli apporti che il pensiero di Marius Schneider dà alla musicoterapia e ad altre discipline. Ci vorrebbero altri contributi per approfondire questi ed altri argomenti ma certamente quelli proposti in questo elaborato, per lo scrivente, stanno alla base di quell'orientamento epistemico che scorge nella etnomusicologia e nell'antropologia le radici e i nutrienti³⁰ della musicoterapia, orientandola sempre più verso la definizione teorica di una disciplina che chiamerei: etnomusicoterapia.

Biblio-sitografia

Armonia, Dizionario di musicoterapia a cura di Giangiuseppe BONARDI. Voce pubblicata da MiA: Musicoterapie in Ascolto, il 4 giugno 2014, <http://musicoterapieinascolto.com/105-armonia>

BONARDI G., *Dall'ascolto alla musicoterapia*, Progetti Sonori, Mercatello su Metauro (PU) 2007.

BONARDI G., *La dimensione emotiva in musicoterapia*, 1 giugno 2013, MiA, Musicoterapie in Ascolto, <http://musicoterapieinascolto.com/ebook/114-bonardi-giangiuseppe-la-dimensione-emotiva-in-musicoterapia>

30 BONARDI Giangiuseppe, *Radici e nutrienti*, 4 novembre 2015, MiA, Musicoterapie in Ascolto, <http://musicoterapieinascolto.com/trance-estasi-e-musicoterapia/359-bonardi-giangiuseppe-radici-e-nutrienti>

BONARDI G., *Il senso del musicale in musicoterapia*, 18 luglio 2013, MiA, Musicoterapie in Ascolto, <http://musicoterapieinascolto.com/ebook/96-bonardi-giangiuseppe-il-senso-del-musicale-in-musicoterapia>

BONARDI G., in Ascolto, 13 luglio 2015, MiA, *Musicoterapie in Ascolto*, <http://musicoterapieinascolto.com/ascoltazione/287-bonardi-giangiuseppe-in-ascolto>

BONARDI G., *Radici e nutrimenti*, 4 novembre 2015, MiA, Musicoterapie in Ascolto, <http://musicoterapieinascolto.com/trance-estasi-e-musicoterapia/359-bonardi-giangiuseppe-radici-e-nutrimenti>

BONARDI G. (a cura di), *Humana musica*, 10 marzo 2016, MiA, Musicoterapie in Ascolto, <http://musicoterapieinascolto.com/ebook/413-humana-musica-a-cura-di-giangiuseppe-bonardi>

Musica, "humana", Dizionario di musicoterapia a cura di G. BONARDI. Voce pubblicata da MiA, Musicoterapie in Ascolto, il 19 novembre 2014, <http://musicoterapieinascolto.com/87-humana-musica>

Musica "instrumentalis", Dizionario di musicoterapia a cura di Giangiuseppe BONARDI. Voce pubblicata da MiA: Musicoterapie in Ascolto, il 3 settembre 2014, <http://musicoterapieinascolto.com/104-musica-instrumentalis>

Musica naturale, Dizionario di musicoterapia a cura di G. BONARDI. Voce pubblicata da MiA: Musicoterapie in Ascolto, il 17 aprile 2012, <http://musicoterapieinascolto.com/142-musica-naturale>

Non-tempo, Dizionario di musicoterapia a cura di G. BONARDI. Voce pubblicata da MiA: Musicoterapie in Ascolto, il 4 aprile 2014, <http://musicoterapieinascolto.com/179-non-tempo>



ΣΥΜΜΕΤΡΙΑ

Ritmo, Dizionario di musicoterapia a cura di Giangiuseppe BONARDI. Voce pubblicata da MiA: Musicoterapie in Ascolto, il 29 agosto 2011, <http://musicoterapieinascolto.com/146-ritmo>

SCHNEIDER M., *Il significato della musica*, Rusconi, Milano 1970.

SCHNEIDER M.(1946), *Gli animali simbolici e la loro origine musicale nella mitologia e nella scultura antiche*, Rusconi, Milano 1986.



LA MUSICA TRADIZIONALE, DI JEAN THAMAR

(traduzione, prefazione e cura di Antonello Colimberti), Luni, Milano 2016

Recensione di Claudio Lanzani

Dobbiamo alla attenta cura dell'antropologo del suono e del gesto Antonello Colimberti se Jean Thamar, pseudonimo del diplomatico svizzero Jacques Albert Cuttat, inizia ad essere meglio conosciuto in Italia non solo quale promotore del dialogo interreligioso, ma quale musicologo appassionato e fautore di un modo di intendere la musica assai diverso da quello a cui ci ha abituato l'impostazione "umanistica" post rinascimentale.

Forse il merito maggiore del libro di Thamar è quello di sistematizzare il concetto di musica tradizionale, travolgendo drasticamente il concetto di scala temperata che caratterizza tutta la musica dopo Bach, in favore della gamma cosiddetta pitagorica. Senza entrare in dettagli tecnici, utili e ben comprensibili solo agli esperti di musica, possiamo però mettere in evidenza come il "temperamento equabile" abbia consentito l'estensione della possibilità della polifonia lungo tutte le ottave presenti in un sistema armonico come quello del pianoforte o degli strumenti a corda con intervalli ben definiti. La cosa ovviamente ha minor senso per gli strumenti a fiato che "avrebbero" la possibilità di transitare su modalità e tonalità differenti attraverso la semplice variazione di apertura o chiusura dei fori dello strumento stesso.

Ne deriva però che il temperamento equabile è assai utile per la ripetitività degli accordi in quanto basa la lettura e l'esecuzione musicale sul rapporto fra le frequenze. Frequenze tali che non diano luogo a fenomeni di battimento o di disarmonia quando si passa da una ottava alla successiva.

E' ovvio che la divisione dei suoni secondo la lunghezza delle corde comporta

intervalli di frequenze che rendono assai problematica la polifonia. Polifonia che sorge, in modo massiccio proprio con l'avvento dell'umanesimo.

A partire da tale concetto Cuttat se la prende con i sette gradi della scala temperata e con il cosiddetto “*circolo delle quinte*” che può iscriversi come un eptagramma simmetrico rispetto al “re”.

Tale circolo, secondo Cuttat, è ampiamente rifiutato dai popoli tradizionali compreso l'intervallo fondamentale di quinta che viene esplicitamente chiamato “falso” .

Dice Cuttat (V-2 p. 63) che *“E' appunto la polifonia, in effetti, ad essersi forgiata poco alla volta, temperando la gamma, la scala musicale di cui ha bisogno per fiorire, ossia per trasporre liberamente all'acuto e al grave tutti gli intervalli e specialmente la terza maggiore o minore, che è il suo accordo fondamentale, la sua “tonica”, con una facilità che ha della violenza estrema”* E' evidente che nella scala temperata si può chiudere un accordo di quinta all'interno di una ottava, cosa che non è possibile in una gamma naturale (o pitagorica) che prevede perciò una varietà di modi ed esclude invece una altrettanto vasta varietà di toni. A questo punto Cuttat propone una considerazione assai importante (V-2 p. 66) e cioè che *“nella musica moderna la modulazione non significa più, in realtà il cambiamento di modo (ordine degli intervalli) ma il cambiamento di tono (altezza)”*.

Il discorso, dal punto di vista acustico si fa assai complesso in quanto l'abitudine occidentale ad un ascolto basato sulla gamma temperata con intervalli uniformi di cui “nessuno è puro” (p. 66) esclude, ad esempio quel rapporto “Cielo-Terra” così presente nella musica Taoista dove *“la funzione tonale e psicologica (degli intervalli fissi attraverso lo spostamento della tonica)”* riafferma il simbolismo cosmologico che sostiene tutta la creazione musicale.

Osserva Cuttat che *“l'ascensione sonora raffigura, in virtù dell'analogia inver-*



ΣΥΜΜΕΤΡΙΑ

sa tra il tempo (che è trasformante) e lo spazio (che è manifestante), la marcia discendente del ciclo, mentre al contrario la discesa sonora evoca il ritorno alle origini, la salita interiore verso il Principio”.

Da questa e da altre considerazioni distribuite in questo testo, Cuttat deduce che esistono delle robuste considerazioni cosmologiche per le quali l’armatura tradizionale di tutta la musica modale non può che essere il *doppio tetracordo* nel quale le tre consonanti forniscono le corde fisse (do-fa sol- do1), quelle che Aristotele chiama “corpo dell’armonia” mentre le quattro corde “mobili” (re-mi, la-si) consentono le modificazioni individuali. (VI-1-p. 90) Ovviamente i due tetracordi, combinati formano l’ottava.

Cuttat prosegue con una serie di considerazioni sulla gradevolezza o meno delle concordanze e delle dissonanze, divergendo ferocemente da Rousseau o da Riemann, che esaltano la piacevolezza delle une e la spiacevolezza delle altre, ma stranamente non fa considerazioni sulle combinazioni tra le frequenze attraverso i battimenti, le interferenze e le esaltazioni causate dalle composizioni d’onda nonché sui rapporti tra forme d’onda che determinano ordine e caos, così come mostrato da Chladni e oggi ampiamente perfezionato dalle esperienze di Hans Jenny o da Fabien Maman (a proposito dell’influenza delle disarmonie sull’insorgere del cancro).

Dove il discorso si fa veramente sottile e complesso è nei numerosi rapporti che Cuttat pone fra le modalità musicali e l’alchimia. Dice ad esempio a pag 102:

“In effetti l’inizio di un movimento melodico è un processo che scuote l’emotività e corrisponde esattamente alla prima “soluzione” dell’opera alchemica: la liberazione del mercurio, indispensabile per pulire le facoltà psichiche dall’intorpidimento corporeo. Solo che questa liberazione rischia di diventare uno scatenamento e uno straripamento se non è seguita da una fissazione, corrispondente, attraverso la quale la coscienza riunisce le modalità inferiori ed oscure

trasformandole così in uno “stato d’animo” definito, che può fungere da punto d’appoggio stabile all’espansività spirituale dello Zolfo. Tale è precisamente la funzione del “modo”.

E più oltre precisa:

“Riapparendo sempre più chiaramente l’ordinamento essenzialmente indivisibile degli intervalli del modo produrrà poco a poco una sostanza emotiva sufficientemente coerente e “coagulata” per dare presa allo “Zolfo musicale” che è il Ritmo; questo potrà procedere ad una nuova soluzione ma di natura universale.”

Questa e altre considerazioni d’ordine alchemico ci lasciano decisamente perplessi, a partire dalla definizione del ritmo come *zolfo* e della melodia come *mercurio* (riprese in parte da Daniélou). Ci sembra sinceramente una forzatura o meglio, una distorsione, che mortifica un poco il senso dell’Opus alchemico che, oltretutto ha avuto il suo maggiore sviluppo in Occidente proprio in quei secoli, abbastanza aborriti da Cuttat, in cui si sviluppavano la musica rinascimentale e poi quella barocca.

Più oltre appaiono invece delle considerazioni importanti sulla musica indiana dove si precisa con chiarezza il “divieto” nella musica sacra di cambiare tonica e perciò diventa assai importante il parallelo che Cuttat fa con la musica bizantina e con il mantenimento della tonica che sostiene con il bordone tutta la durata della voce principale. E qui richiama di nuovo Daniélou (*Introduzione allo studio delle scale musicali*) dove lo stesso condanna la polifonia e la melodia infiltratesi nel canto gregoriano e poi in tutta la musica sacra cattolica.

Su questa base il riferimento costante al “raga” indu diventa un refrain per ricordare al lettore l’importanza del ritmo e della tonica e del suonare all’interno di un quadro melodico predeterminato. Dice Thamar che *“allo stesso modo con cui non si può cambiare, ma solamente approfondire più o*



Συμμετρία

meno l'avvenire prefigurato al momento della nascita (da una valutazione astrologica tradizionale), l'esecutore di un raga non può cambiare né la tonica, né gli intervalli del modo.” E con questa considerazione si pone un epitaffio abbastanza sepolcrale su tutta la musica settecentesca e, senza assoluzione, su tutta quella cosiddetta romantica.



ΣΥΜΜΕΤΡΙΑ

**MUSICA ED ESTASI. L'ASCOLTO MISTICO NELLA
TRADIZIONE SUFI, DI JEAN DURING**

(traduzione, prefazione e cura di Giovanni De Zorzi), Squilibri, Roma 2013

Recensione di Antonello Colimberti

“Come lo spirituale rinvia all’invisibile e all’esoterico, così l’udito non rinvia tanto al tangibile e al visibile, quanto all’aspetto impalpabile e invisibile del mondo [...]. Ponendosi contro corrente o ai margini della società e della cultura dominanti, musica e mistica costituiscono le fondamenta delle culture tradizionali, o per lo meno della loro dimensione interiore ed esoterica”. Così scrive Jean During, straordinaria figura di musicista, etnomusicologo ed orientalista, autore di un volume (con cd) che, pubblicato originariamente nel 1988 in Francia, vede finalmente la luce nel nostro Paese grazie alla sempre più benemerita casa editrice Squilibri di Roma ed alla impeccabile traduzione, curatela e consonante prefazione (*Note estatiche*) del nostro etnomusicologo e musicista Giovanni De Zorzi. Il titolo e sottotitolo del testo (*Musica ed estasi. L’ascolto mistico nella tradizione sufi*) ben definiscono l’oggetto dello studio che, se da un lato si concentra su uno specifico aspetto della tradizione esoterica islamica (il *samâ’*, ovvero l’ascolto mistico, spesso tradotto anche come “concerto spirituale”), dall’altro coglie l’occasione per ridefinire un campo affascinante, ma denso di problemi, quale quello delle relazioni fra la musica e gli stati non ordinari di coscienza, campo aperto anni fa dall’etnomusicologo Gilbert Rouget con celebre volume, tradotto anche in Italia, e destinato ad una larga fortuna anche presso un pubblico di non specialisti. Nell’augurarci vivamente un altrettanto successo del libro di During, diamo un sommario dell’opera, che può costituire il miglior invito alla lettura. La prima parte, la più ampia, si sofferma sui miti e riti del *samâ’*, ricordandoci

innanzitutto come non esiste una “musica sufi”, ma la musica ascoltata dai sufi. La più breve seconda parte mette a confronto mette a confronto ed associa il *samâ'* ad un'altra importante pratica mistica islamica, quella dello *dhikr*, la ripetizione di una formula sacra. La terza parte, invece, è dedicata al *samâ'* come pensato e vissuto dal poeta di lingua persiana Rumi e dalla celebre confraternita da lui fondata, quella dei dervisci rotanti. Ma il volume non finisce qui, perché vanno ricordate le due appendici. una di testi originari sul *samâ'*, ed una sullo statuto della musica nell'islam. Il volume è completato da uno splendido apparato di immagini, tratte sia dalla tradizione (miniature persiane in particolare) che dal repertorio fotografico degli stessi During e De Zorzi. *Last, but not least*, l'indispensabile cd di quasi un'ora e venti di durata propone un'accurata selezione di musiche capaci di dischiudere quel ricordo del Paradiso indicato da Rumi: “Abbiamo tutti fatto parte di Adamo, abbiamo tutti Adamo, abbiamo tutti ascoltato queste parole in Paradiso. Benché l'acqua e l'argilla ci abbiamo ricoperto di dubbio, ci ricordiamo comunque qualcosa di simili melodie”.



ΣΥΜΜΕΤΡΙΑ

collana di studi e ricerche
sulle tradizioni spirituali

VOLUMI PUBBLICATI

Collana Scienza sacra

- Ritmi e Riti - Elementi di geometria e metafisica pitagorica*, C. Lanzi
Sedes Sapientiae, C. Lanzi
Misteri e simboli della Croce, C. Lanzi (con un'appendice di P. Galiano)
Hermetica geometria, A. Graziotti
Le Cupole Geodetiche, A. Graziotti
Polyhedra - Harmonices Mundi, A. Graziotti
Il Fiore della Vita negli utensili in rame a Isili, "Quaderni", G. Sanna
Astrologia e mito, Atti-Rivista
La dimensione apocalittica e la mutazione dei tempi, Atti-Rivista
Padre Komitas - Musica e spiritualità armena, G. Bardini
Ierobotanica, M. Giannitrapani
La scienza postmoderna e il Cristianesimo, "Quaderni", J. Andres
Breve storia della Logica antica, S. Maracchia
I Quadrati Magici, A. Graziotti
Il Serpente - Simboli, miti ed etologia, S. D'Alessandro
Il ritorno dell'età dell'oro - Pallade e il Centauro di Botticelli, S. Minarelli
L'Armonia del Mondo - Hans Kayser e le forme della scienza pitagorica, Atti Convegno

Collana Roma e la Civiltà mediterranea

- Vesta e il Fuoco di Roma*, P. Galiano
Sacerdozio e Liturgia nella Roma Pagana, D. Lanzetta
Mitologia del Rito - da Odisseo ai Luperci, A. M. Del bello e D. Lanzetta (con un'appendice di E. Albrile)
Roma orfica e dionisiaca nella Basilica "pitagorica" di Porta Maggiore, D. Lanzetta
L'Armonia dell'Anno: La sapienza del tempo nel calendario di Roma arcaica, P. Galiano
Roma prima di Roma, P. Galiano
Il sacro arcaico, M. Giannitrapani
Romana Pietas, M. Vigna
Da Orfeo a Pitagora - dalle estasi arcaiche all'armonia cosmica, N. D'Anna
La Fortuna e il Fato nella religione di Roma e altri scritti, D. Lanzetta
Mars Pater, P. Galiano
Il tempo di Roma - Gli Dèi e le feste nel calendario di Roma, P. Galiano e M. Vigna

Venere - la Grazia divina, P. Galiano
Diana e Apollo - La Selva e l'Urbe, P. Galiano e M. Vigna

Collana Ermetismo, Alchimia, Kabbala, Gnosi

Le Vie della Gnosi, P. Galiano
Aromi, L. Virio
Corrispondenza iniziatica, le lettere e la vita, P. Virio e L. Virio
Res Bina, L. Virio
Meditazioni intorno ad alcuni misteri, L. Virio
Il Vangelo esoterico di Marco, P. Virio
La gnosi, P. Virio
La liturgia tradizionale della Messa, L. Virio
Esoterismo cristiano e amore, P. Virio
La Via iniziatica dei Faraoni, P. Galiano
Raimondo De Sangro e gli Arcana Arcanorum, P. Galiano
Ermetismo e dottrina pitagorica nei parchi rinascimentali - Villa Lante di Bagnaia,
C. Lanzi
La scuola ermetica. Corrispondenza con il Centro viriano di Milano, P. Virio
Il simbolismo iniziatico delle fiabe di magia, G. Ersoch
La Kabbalah Cristiana, P. M. Virio
Ermetismo e Mistica – Il Cristianesimo e la via iniziatica, C. Lanzi
La Porta ermetica di Roma - Un itinerario spirituale fra simbolismo e alchimia, N.
D'Anna
*La Magia arcaica degli anelli - La scienza dei lapidari dal Mondo classico al
Rinascimento*, C. Lanzi

Collana Aforismi e Fiabe arcaiche

Giardino d'inverno, A. di Tuscolo
Conversazioni con l'Angelo, Oz Nahali
Gusci di Noce sul Fiume Giallo, Lu-Dzao-Cian-Li
Storia di un filosofo molto stanco, Oz Nahali
Sfumature, S. Maracchia
Il signore si diverte, M.S. Abbate

Collana Cavalleria e Arte della guerra

Galgano e la Spada nella roccia, P. Galiano
La Regola primitiva dell'Ordine del Tempio, P. Galiano
La spada, la dama, i cavalieri e la Croce, Atti - Rivista
La guerra, i Templari e gli altri Cavalieri, Atti - Rivista
Il cinema dietro lo schermo, "Quaderni", A. de Luca e S. Vordemann

Collana Orientamenti spirituali

Intelletto d'Amore, C. Lanzi
Amorosa Sapienza, E. Landi, C. Lanzi, A. Bonifacio, V. Dordolo
Maleducazione spirituale, C. Lanzi
L'Anima Errante, C. Lanzi
Energie divine, A. De Luca
Sentieri spirituali - La danza delle Ore, C. Lanzi
Orientamenti iniziatici, P. Virio
La preghiera del cuore, Atti - Rivista
L'attenzione spirituale, "Quaderni", C. Lanzi
Breve commento al Pater, A. di Tuscolo
Gli animali e l'anima - Non uccidere, chi?, C. Lanzi
Contemplazione e simbolo, voll. I e II, S. Panunzio
Le porte dell'infinito, M. Scaffidi Abbate
Il centro cuore, E. Moroni
Oltre la soglia - Il bardo e altre esperienze di confine, A. Bonifacio
René Guénon nel pensiero cattolico, Christophe Andruzac (a cura di Aldo La Fata)

Collana Mistica, Religioni ed Etnologia

I Veda di Artù, L. Moschella
La caverna cosmica, A. Bonifacio
Alle radici del Cristianesimo: i Copti, C. Caroli
Johannes Tauler, dottore illuminato e sublime, J. D'Anna
L'Arca della Creazione, P. Beneito
Il Mistico Silenzio di S. Serafino di Sarov, V. Dordolo
Filosofia Mistica, A. Smirnov
Didaché, V. L. Guidetti
Amore Divino e Amore Umano, R. Simini
Ibn Al-'Arabî - Il segreto dei 99 nomi di Dio, P. Beneito
L'arte dell'icona, "Quaderni", V. Dordolo
L'armata di Dio, D. Frau
Il Volo della Fenice - La trasmigrazione dello spirito dal mondo classico al monachesimo, Atti - Rivista
Laudate Dominum - L'orazione cristiana. Duemila anni di asceti, di filosofia, di mistica, AA.VV.
Da Cernunno a Lancillotto - Il vero significato dell'Awyntryn celtica, L. Moschella
Sosta in Assisi - Meditazione, bellezza, amore, E. Maracchia
Fasciculus Rosarum Selectus, A. Brandano della Mirandola

Collana Arte e scuola

Cosa insegnare - La Genetica e l'Urbanistica, M. Giertych e E. M. Mazzola

Iniziazione e magia nei giochi dell'infanzia, C. Lanzi

La musica occidentale e la tradizione - Metamorfosi dell'armonia, J. Viret

Senza Arte né parte, D. Frau

Bestiario incantato, D. Frau

Metafisica sperimentale delle arti - Tradizione perduta e ritrovata, A. Colimberti

Altre pubblicazioni

CD di musica sacra e di musica profana:

Il canto dell'Amante, F. Todde

Cantar d'Amore, F. Todde

Rivista di Simmetria, AA.VV.

Almanacco di Simmetria, AA.VV.

