

## Il flauto *ney* tra passato e presente, tra Oriente e Occidente\*

Quando ho cominciato a suonare il flauto *ney*, acquistato a Parigi da Stéphane Gallet nel primo pomeriggio del 2 febbraio 1997, ben poco si sapeva di questo strumento. Rientrato a Venezia, una ricerca sul web alla voce «*ney*» rinviava quasi esclusivamente alla figura del maresciallo napoleonico Michel Ney (1769-1815).

Da allora, in questi anni, il panorama è davvero cambiato: una ricerca nel web pone oggi il ricercatore di fronte a svariati siti di costruttori e suonatori di questo strumento; si sono avute riedizioni di antiche registrazioni su vinile in 33 o 78 giri; di recente è apparsa un'antologia dei maestri di *ney* del passato; si è avuta una nuova, abbondante, produzione discografica dell'antico repertorio ottomano nel quale compare quasi immancabilmente il *ney*; dalla fine del 1990, per rispondere ad una domanda crescente, sono comparsi diversi costruttori/tagliatori di *ney* (*neyyapım*) ma soprattutto: lo strumento viene *praticato* da molti giovani e si insegna in diverse sedi così che, complessivamente, si può dire che il *ney*, con i suoi quasi cinquemila anni di vita, sia oggi in splendida forma e stia attraversando una fase di grande vitalità dopo decenni di quasi oblio. E non solo in Turchia: in area mediorientale, in Europa, negli USA sino a paesi del bel pianeta come la Giamaica, il Perù o il Giappone, nei quali è giunto il suono e, con esso, l'amore per questo strumento.

Una simile, mutata, situazione giustifica da sola il titolo del mio intervento di quest'oggi: «Il flauto *ney* tra passato e presente, tra Oriente e Occidente».

In questo panorama sonoro, l'Italia, forse perché da millenni paese «di ponte» nel Mediterraneo, mare attraversato dalla musica colta di matrice ellenistico-bizantina-arabo-persiana-ottomana detta complessivamente *maqām*,<sup>1</sup> ha svolto in questi anni un ruolo trainante in Europa nella scoperta, o nella ri/scoperta, del flauto

\* Il *Stage* di flauto *ney* ottomano-turco, Palermo, 20-26 ottobre 2008, Seminario introduttivo. Il presente contributo adotta due distinti criteri di traslitterazione: per i termini arabi classici si sono seguite le consuetudini degli arabisti e di *Mediaeval Sophia*; per i termini ottomano turchi, invece, si è scelto di attenersi alle traslitterazioni usate correntemente dalla lingua turca contemporanea e dai turologi. Si avrà, dunque: Mevlâna, non Mawlâna; *Mevlevîye* non *Mawlâwiyyah*; *müezzin* non *mu'addhin*; *giza-i rûh* non *gîdâ ar-rûh* etc.

<sup>1</sup> Su questo tema rinvio a G. DE ZORZI, *The Space of Mugham in Italy*, in *Proceedings of International Musicological Symposium 'Space of Mugham'*, Şərq Qərb, Baku 2009, pp. 435-440.

*ney*: nelle pagine che seguono, accennerò brevemente al particolare contesto culturale dello strumento, da altri approfondito in questa sede, per poi prendere in esame le prime testimonianze di viaggiatori occidentali ed osservare il viaggio del flauto *ney* in Europa, in Italia, sino a Palermo, oggi.

Prima di iniziare il viaggio, però, sembra necessario fare due notazioni di tipo accademico: in una prospettiva antropologica, l'arrivo e l'apprendimento del flauto *ney* in Italia può esser visto come un passaggio – piuttosto inedito – da un fenomeno di *diffusione di cultura*,<sup>2</sup> ossia il passaggio di una cultura da una società ad un'altra società senza che questo implichi una trasmissione da una generazione ad un'altra generazione, ad un fenomeno di «*trasmissione di cultura*», grazie al contatto con maestri viventi.

Da un punto di vista etnomusicologico, inoltre, si può definire l'arrivo del flauto *ney* in Italia come il passaggio da un fenomeno di «oralità secondaria», ad un fenomeno di «oralità primaria».<sup>3</sup>

### Per una protostoria del *ney*

Il termine *ney* nell'accezione persiana e turca, *nāy* in quella araba, significa letteralmente «canna».

Dal punto di vista organologico, secondo la classificazione degli strumenti fatta da Von Hornbostel e Sachs, il *ney* è un «single end-blown flute with finger holes» (flauto ad imboccatura terminale singola con fori melodici) ed appartiene alla vasta famiglia organologica degli «end-blown flutes».<sup>4</sup> In francese si direbbe: «*flûtes à embouchure et arête de jeu terminales*»<sup>5</sup>. In italiano manca un termine organologico appropriato: si usano le perifrasi «ad imboccatura semplice», oppure «terminale».

I primi resti archeologici sono oggi conservati alla Philadelphia University e alla Pennsylvania University e provengono dalle civiltà sorte sulle rive dei grandi fiumi, il Nilo, il Tigri, l'Eufrate.

I primi documenti iconografici, databili al 2600 a.C. ci giungono dall'antico Egitto, dove un bassorilievo proveniente dalla tomba Kadawa, a Gizeh raffigura una scena musicale nella quale compare un «end-blown flute». In un altro bassorilievo proveniente dalla tomba del tipo detto *mastaba* di Akhut Hetep, o Akhetep, del 2500 a.C., oggi conservata al Muse del Louvre, un'altra scena di banchetto con musicisti

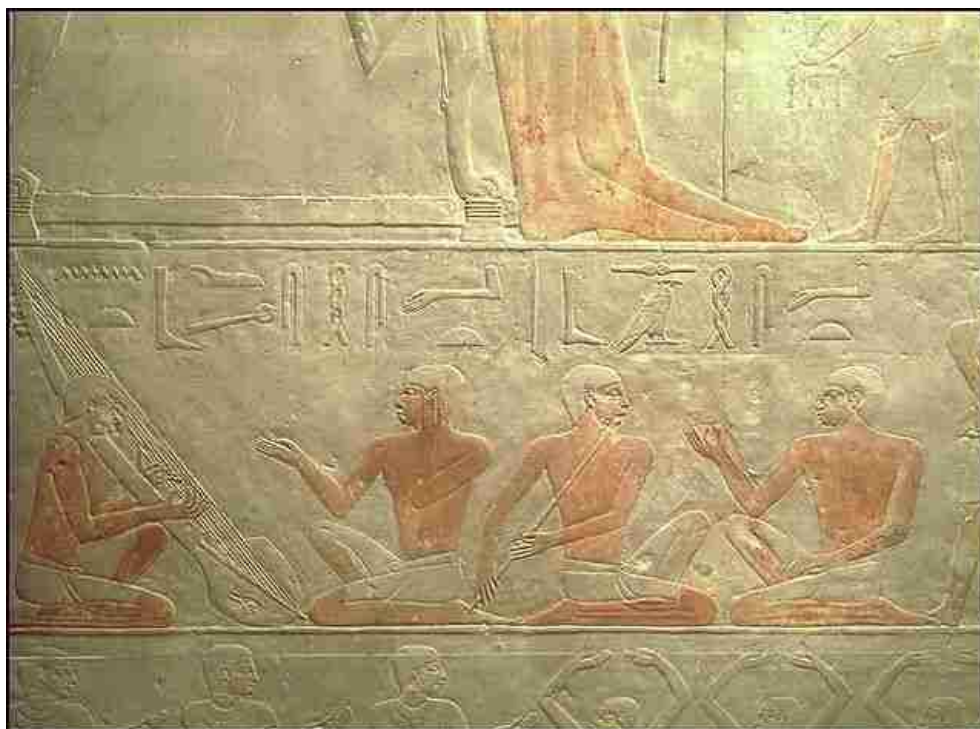
<sup>2</sup> Per la definizione dei concetti di «diffusione» e «trasmissione» di cultura seguo M. Harris, *Antropologia Culturale*, Zanichelli, Bologna 1990, p. 11.

<sup>3</sup> Sull'interessante questione si segnala il recente convegno *S/definire la musica: musica, «oralità seconda» e nuovi media*, svoltosi il 6 ottobre 2008 presso l'Auditorium Santa Margherita di Venezia.

<sup>4</sup> E. M. VON HORNBOSTEL - C. SACHS, *Classification of Musical Instruments*, in H. MYERS, *Ethnomusicology, an introduction*, W.W. Norton, New York 1992, p. 458.

<sup>5</sup> Di riferimento, M. B. LE GONIDEC, *Les flûtes à embouchure et arête de jeu terminales dans le monde arabo-musulman*, in *Flûtes du Monde. Du Moyen-Orient au Maghreb*, Jean Claude Deval, Belfort 1996, pp. 30-51.

compare lo stesso tipo di flauto.<sup>6</sup> Decifrando le iscrizioni, gli studiosi ne leggono il nome: *saibit*.<sup>7</sup>



Suonatore di flauto *obliquely held-rim blown* da un bassorilievo della tomba (*mastaba*) di Akhet Hetep, o Akhétep, oggi al Museo del Louvre, Parigi

Tracce iconografiche molto successive appaiono in bassorilievi di epoca Sassanide (III-VII d.C.) a Taq-i-Bustān, vicino Kermanshāh, dove si hanno scene che mostrano l'arpa *çeng* e un end "blown flute".

### Il *samā'* e il *ney* nell'opera di Hazret-i Mevlāna

Da questi inizi che potremmo definire proto-storici, il *ney* divenne nei secoli lo strumento prediletto delle tradizioni musicali araba, persiana e ottomano turca, ma, in questa sede, va notato come esso acquisì un ruolo particolare in seno al *taṣawwuf* «sufismo».

Nel precedente intervento del 2007 ci si è ampiamente diffusi sul tema. Basti

<sup>6</sup> C. TRIPP, *Les flûtes des temps pharaoniques à nos jours*, in *Flûtes du Monde. Du Moyen-Orient au Maghreb*, cit., p. 133.

<sup>7</sup> M. LE GONIDEC, *Les flûtes à embouchure et arête de jeu terminales dans le monde arabo-musulman*, in *Flûtes du Monde. Du Moyen-Orient au Maghreb*, cit., p. 31.

ricordare qui che, storicamente, la pratica del *samā'* sembra apparire verso la metà del III secolo dell'Egira (IX secolo d.C.) tra i circoli *sufi* di Baghdad, per diffondersi in seguito in area indoiranica. Inizialmente il *samā'* poteva essere un'estensione dell'ascolto del Corano durante veglie di meditazione e preghiera dette *tahāğğud*. Ben presto, però, «l'ascolto» si spostò su precisi generi poetici, quali il *ğazāl*<sup>8</sup> o la *qasida*, composti spesso da poeti sulla Via, ascoltati e intesi prestando orecchio ai molteplici sovrasensi interiori del testo. Contemporaneamente si svilupparono specifici repertori musicali che in varie forme (trasmessi oralmente, poi trascritti e trascriptati) raggiunsero i nostri giorni.

Dopo gli accesi dibattiti che opposero i dottori della legge (*'alīm*, pl. *'ulamā*; *faqīh*, pl. *fuqahā*) al mondo *sufi*<sup>9</sup> non tutte le Vie adottarono il *samā'* tra le loro pratiche: per la maggioranza rimase una pratica periferica considerata inutile per i candidati avanzati e pericolosa per i principianti, della quale si apprezzava soprattutto la capacità di sbloccare una certa stagnazione spirituale. Per altre Vie, invece, il *samā'* divenne un elemento centrale nell'itinerario di affinamento interiore dell'uomo: è il caso della confraternita detta «alla turca» *mevlevîye* (arabo *mawlawiyya*, persiano *moulavîye*), sorta sull'esempio del grande poeta di lingua persiana Mevlâna (o Mawlana, Mowlana, lett. «nostro maestro») Jalâl-ud-Dîn Rûmî (Balḥ, 1207-Konya 1273), più nota in Occidente con l'appellativo di «dervisci rotanti» datole per il vorticoso roteare su se stessi dei *semazen* durante un *sema*.

### L'evoluzione storica del *samā'* *mevlevî*

Come si è già detto nel 2007, dopo Rûmî, la comunità *mevlevî* designò Hüsameddin Çelebi (1225-1284) come *tarikâtçı dede*, ossia come guida della confraternita, al quale fece seguito, brevemente, il figlio primogenito dello stesso Rûmî, Sultân Bahâ-ud-Dîn Walâd (1226-1312), anch'egli grande poeta mistico di lingua persiana. A lui succedette Ulu Arif Çelebi (m. 1319), dal quale prese inizio la linea dei Çelebi che si è avvicinata ininterrottamente sino ai giorni nostri alla guida dell'ordine, caso strano ed inedito tra tutte le confraternite *sufi*, per le quali la «catena» di discen-

<sup>8</sup> Il *ğazāl* è una forma monorime in dieci-dodici distici assai diffusa nelle culture di lingua persiana; è forse per questa facilità data dalla monorima che il *ğazāl*, sin dal suo apparire, viene cantato e la forma poetica diviene difficilmente separabile dalla forma musicale al punto che in India, ad esempio, il termine è divenuto sinonimo di uno stile musicale a sé stante. Complica il quadro notare come sul *ğazāl* i poeti di lingua persiana costruirono una fitta rete di significati allegorico mistici (secondo la poetica dei molteplici *sovrasensi* di un verso) che assumono una forza dirompente dall'esser cantati così, «a fior di labbro».

<sup>9</sup> Per una più ampia trattazione sui dibattiti all'interno del mondo *sufi* si rinvia a J. DURING, *Musique et extase. L'audition mystique dans la tradition soufie*, Albin-Michel, Paris 1988, pp. 73-80, così come, sulla liceità del *samā'* in ambito islamico, *ibid.*, pp. 218-245. Più ancora che al *samā'*, l'opposizione alla musica *tout court* è un tratto comune della cultura islamica che ha conosciuto diverse fasi: è recente la memoria dei roghi pubblici di strumenti accesi in Afghanistan dai cosiddetti *talibân* tra la fine del 1990 e gli inizi del 2000.

denza (*silsila*) non scorre mai per discendenza familiare quanto piuttosto per filiazione spirituale, da maestro ad allievo. È ad Hüsameddin Çelebi che si attribuisce la progressiva strutturazione della confraternita e della pratica del *sema*, quasi come fosse un rituale particolare, effettuato soprattutto il Venerdì (*ğum'a*) o la sera che lo precede, nel quale era insito il ricordo del maestro e delle sue estasi, tratto che ha fatto parlare di «teatralizzazione» e di «estetizzazione» del *samā'*.

Il rituale, dunque, iniziò ad assumere una precisa forma prefissata, nel corso della quale si combinano «musica», «poesia» (soprattutto di Mevlâna e del figlio) e «danza». Ogni singolo dettaglio della cerimonia, rinominata *âyin*, *âyin-i şerif* e *mu-kabele*, venne caricato di profonde interpretazioni simboliche: dal significato metafisico del rituale in sé, alla creazione d'uno spazio sacro, all'abbigliamento dei partecipanti e al metodo stesso per la rotazione.

Si è già esaminata in dettaglio la cerimonia dell'*âyin* da un punto di vista musicologico e simbolico. Quello che qui sembra importante sottolineare ancora una volta, è come nei centri *mevlevî* un *âyin* divenisse una componente centrale della vita della comunità: è evidente come questa sua centralità comportasse sia l'educazione musicale dei suoi partecipanti, sia la nascita di specifici repertori vocali e strumentali. Giunti ad un centro *mevlevî* i candidati, dopo aver superato differenti prove, incominciavano il periodo detto dei «Mille e Uno giorni»; già in questo periodo essi venivano avviati a varie pratiche secondo le loro predisposizioni, divenendo «musicisti», cantori, *semazen*, ma anche calligrafi, poeti e letterati. Di fatto, la tradizione della musica colta ottomana, e più in generale delle arti *tout court*,<sup>10</sup> nasce e vive nei centri *mevlevî*, veri e propri Conservatori musicali che formarono i maggiori musicisti, compositori e poeti d'area ottomana. In quanto confraternita «colta» e di stretta osservanza sunnita, essa fu molto amata dall'*élite* intellettuale e dai ceti più alti.

Storicamente, la confraternita *mevlevîye* conobbe presto una rapida diffusione, parallela all'espansione dell'impero Ottomano, giungendo in Asia Centrale, in India, in Irân, in Siria, in Egitto in Bulgaria e nei Balcani, dove l'ultimo centro fu pubblicamente demolito a Sarajevo nel 1959. Dopo la dissoluzione dell'Impero Ottomano e la nascita della Repubblica di Turchia nel 1923, i suoi numerosi centri vennero ufficialmente chiusi nel 1925, allo stesso modo di quanto accadde per tutti gli ordini *sufî*.

<sup>10</sup> Ho affrontato la questione, sorprendentemente poco studiata, al British Forum for Ethnomusicology (BFE) del 2008 nel paper *The Art of Music and the Practice of Arts: The mevlevî Tradition Reconsidered*.





Il gruppo di dervisci *mevlevî* diretto dallo *Şeyâ Abdul Halim Çelebi* (in primo piano) nel centro *sufî* (*dargâh*) di Konya, in una foto degli inizi del 1900. Riconoscibili due flauti *neye*, a proposito di scambi orientali-occidentali, un violino eurocolto

### Il *neye* e i *neyzenler* in epoca repubblicana

La chiusura dei centri *sufî*, la proibizione di ogni «attività» sia pubblica che privata unita alla riprovazione della nuova *intelligentia* per simili tradizioni, portò le comunità *mevlevî* ad interrompere le proprie attività oppure – rischiando – a continuarle in segreto. Naturalmente, se questo era più facile per vie *sufî* che, programmaticamente, prevedevano l'anonimato, uno *dîkr* silente o l'occultamento delle proprie attività,<sup>11</sup> si può comprendere la difficoltà per una Via così «audibile» e «visibile» come la *mevlevîye*.

Più in generale, si può dire che la prima metà del XX secolo fu un periodo difficile per la musica classica ottomana, considerata come un retaggio «spurio», frutto di molti incroci, quindi ben lontana dall'autentico, puro, spirito turco. Con la consapevolezza storica d'oggi, sarà facile per il lettore andare a simili casi di nazionalismi culturali e/o razziali che contraddistinsero la prima metà del Novecento.

<sup>11</sup> Valga, a titolo di esempio, la fondamentale massima dell'ordine *naqshbândî* che recita: *khalwat dar anjuman*, «Solitudine (isolamento/ritiro/esclusione) tra la folla» così come il particolare *zîkr* silente caratteristico della confraternita.

Seguendo i musicologi turchi del 1920, preoccupati di trovare un'identità culturale alla neonata Turchia, tra le infinite di tradizioni musicali presenti nell'area si potevano innanzitutto isolare due grandi filoni principali: la «musica d'arte» (*sanat musig'i*), sviluppatasi a corte (*saray*) e nei centri dei dervisci (*tekke, dargâh*), e la «musica popolare» (*halk musig'i*), sviluppatasi in ambiente rurale.<sup>12</sup> Secondo tali musicologi, la «musica d'arte» (*sanat musig'i*) sarebbe stata l'elegante elaborazione di un autonomo e riconoscibile stile musicale ottomano, da collocare, però, nel ben più ampio contesto cosmopolita costituito dalle capitali del mondo artistico islamico, ben al di là dei confini politici della «Turchia». L'«autentica musica turca» sarebbe stata, invece, la «musica popolare» (*halk musig'i*) sviluppatasi lontano dalle grandi città e dalla corte e da riconnettersi, semmai, ad una più vasta area musicale propria alle genti di lingua turca.<sup>13</sup> Va notato il contemporaneo movimento del cosiddetto «Pan-Turchismo»<sup>14</sup> e come le posizioni dei musicologi turchi si inserissero in un ben più ampio dibattito comune all'area turco, iranica e centroasiatica: dissoltisi gli imperi e comparse le nuove «nazioni», ovunque si faceva sentire l'esigenza di «trovare» la propria autonoma, originale, musica che portarono ad un fiorire di dibattiti, articoli e polemiche tra studiosi, musicisti e neonati Ministeri della Cultura sul concetto di «tradizione», dando vita a Conservatori e Archivi per la musica tradizionale, portando alla rigida differenziazione tra musica «classica/colta» e musica «popolare», alla trascrizione (talora all'arrangiamento) dell'enorme corpus musicale orale, insieme alla codificazione di norme e parametri sull'esecuzione, alla creazione di emblemi musicali di identità nazionale, alla codificazione di norme e istruzioni sui programmi radiofonici così come – ed è il nostro caso – alla soppressione di istituzioni «religiose» nelle quali era prevista tradizionalmente l'educazione attraverso la musica.

Il *ney* in sé venne considerato come uno strumento del passato, troppo lamento, troppo legato al misticismo islamico e troppo distante dalla nuova, brillante, e-

<sup>12</sup> Da queste distinzioni originarie, gli etnomusicologi oggi prendono in esame alcuni altri principali generi musicali, che riguardano le cosiddette «tradizioni della moschea», i repertori musicali «marziali» delle fanfare ottomane detti *mehter*, le «musiche leggere» urbane (*urban light music*), l'attuale musica *pop* e i vari nuovi generi collegati ai massicci fenomeni dell'emigrazione turca.

<sup>13</sup> Ben lungi dalla propaganda nazionalistica del 1900, sul tema delle culture musicali tra le genti di lingua turca si segnala il recente International Workshop tenutosi nei giorni 3-4 febbraio 2006 al SOAS (School of Oriental and African Studies) di Londra, a cura di Razia Sultanova e dello scientifico board composto da Rachel Harris, Keith Howard, Dorit Klebe, Alexander Knapp, Janos Sipoš, intitolato *Music of the Turkic-Speaking World. Performance and the Master-Apprentice System of Oral Transmission*. Nel corso dell'incontro sono state prese in esame le tradizioni musicali di un'area che va dalla Siberia meridionale alle sponde del Mediterraneo tra differenti etnie, quali Yakuti, Tuvini, Kirghisi, Kazakhi, Uzbeki, Uiguri, Turkmeni, Karakalpaki, Azeri, Tatari, Bashkiri e Turchi occidentali.

<sup>14</sup> Come si sa, il Pan-Turchismo propugnava la teoria dell'intima comunanza fra turchi occidentali di Turchia e turchi d'Asia centrale e della necessità di unire le proprie forze sovranazionalmente: va ricordato il movimento intellettuale dei «Giovani Turchi», che dal 1908 aveva iniziato a trasformare l'Impero ottomano attraverso graduali riforme di stampo europeo, dette *tanzimat*.

stetica musicale all'europea (*Allafranca*).<sup>15</sup> Si può dire che il periodo più difficile per il *ney* e per la tradizione musicale *mevlevî* giunse sino al 1957, anno in cui il Ministero della Cultura decise di riportare alla luce le cerimonie dei dervisci rotanti a Konya (vedi oltre), così che si può dire che la generazione dei grandi solisti di *ney* che visse ed operò nella prima metà del Novecento ebbe una vita artistica piuttosto difficile, soprattutto se paragonata al recente passato.

Dopo un lungo periodo di oscurità, dunque, le prime cerimonie pubbliche di un *âyin mevlevî* si ebbero a Konya nella settimana dal 10 al 17 dicembre 1957.<sup>16</sup> La settimana di cerimonie, patrocinata dal Ministero della Cultura come «manifestazione della cultura popolare», divenne un evento annuale atteso dalla popolazione, e intorno al quale iniziò a sorgere un particolare turismo occidentale.



I grandi *neyzen* Halil Can e Hayri Tümer in una preziosa foto dell'orientalista Annemarie Schimmel, colti durante le prove musicali in occasione delle prime cerimonie *mevlevî* dopo decenni di proibizione, Konya, dicembre 1957

<sup>15</sup> Sui dibattiti e le polemiche tra «allaturquistes» e «allafrankistes» si veda K. ERGUNER, *Alla turca, Alla franca. Les enjeux de la musique turque*, in «Cahiers de Musiques Traditionnelles» (Genève, Ateliers d'Ethnomusicologie/AIMP) 3 (1990), pp. 45-56.

<sup>16</sup> Nell'anno 1957 la data nella quale Mevlâna lasciò la terra cadeva il 17 dicembre, attuando la conversione dal calendario dell'Egira a quello Gregoriano adottato dalla Turchia su modello occidentale. Si noti come, da allora, la data dei «festeggiamenti» per Mevlâna sia rimasta immutata allo stesso 17 dicembre e, quindi, non rappresenta più da anni la data reale della dipartita del santo. Nel mondo *sufî*, le cerimonie in occasione della «morte» di un santo, tradizionalmente detta '*urs* (letteralmente «nozze, matrimonio» alludendo all'Unione dell'amante con l'Amato) sono a tutt'oggi occasioni di pellegrinaggi e ritrovi per tutti, dervisci e non, nell'area di riferimento. Per il lettore curioso, i luoghi e le date e del transito terreno di Mevlâna secondo l'Egira sono piuttosto: Balkh, 6 Rabi I, 604; Konya, 5 Jumada II, 672: per avere la data esatta dell' '*urs* di Mevlâna esse andranno adeguate al calendario gregoriano.



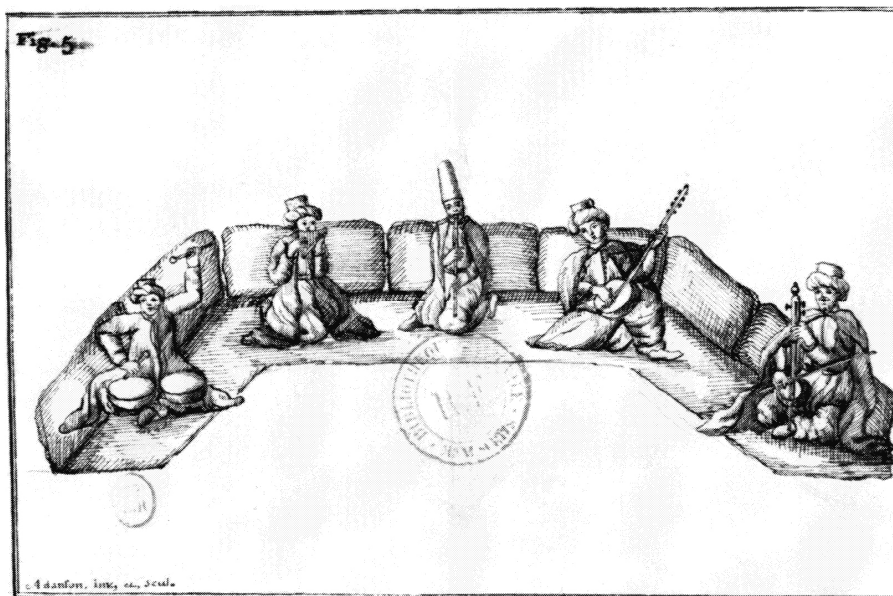
Con il tempo l'iniziale, rigida, disapprovazione della classe dirigente turca verso la tradizione *suff* venne in qualche modo ammorbidendosi<sup>17</sup>, dando vita a partire dagli anni 1990 ad una vera e propria rinascita d'interesse verso questa tradizione e, quindi, verso l'eredità musicale *mevlevî* e ottomana *tout court*: un simile fenomeno, nel quale si intrecciano complessi motivi socio-culturali, dura ancor oggi, mentre si sta scrivendo (maggio 2009).

### La musica, il *ney* e i *farangi*: due testimonianze del XVIII secolo

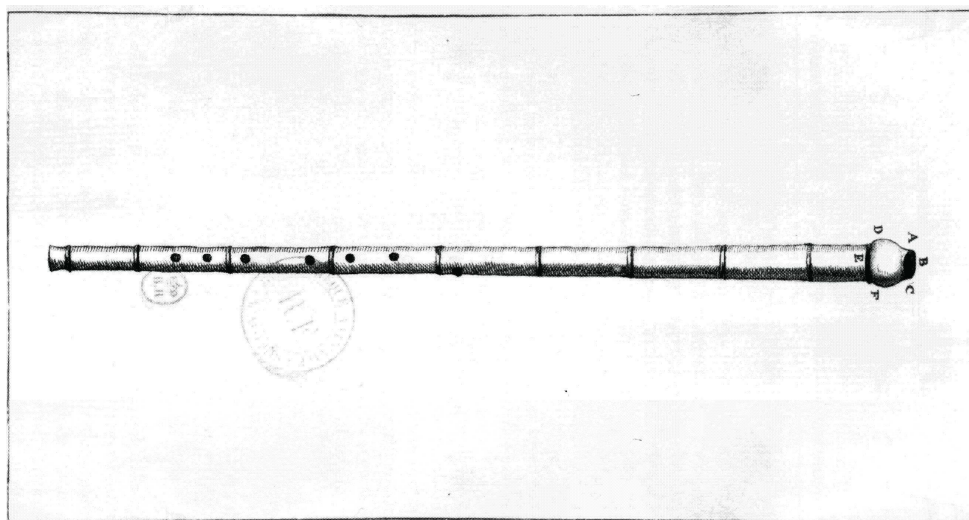
L'incontro tra Oriente ed Occidente, fondamentale nella prospettiva di questo intervento, non è solo un fenomeno contemporaneo: per secoli Costantinopoli, l'area ottomana e la «Via della Seta»<sup>18</sup> hanno rappresentato l'«Oriente» nell'immaginario occidentale, così che nel corso del tempo molti viaggiatori ed osservatori stranieri, detti spesso genericamente *farangi* («franchi, occidentali»), descrissero la vita musicale in area ottomana, ascoltata soprattutto negli ambienti della corte e dei centri *suff*. Nell'impossibilità di una trattazione esaustiva, giusto a titolo di esempio, vanno ricordati qui due studiosi della seconda metà del XVIII secolo: il francese Charles Fonton (1725-1793), interprete, o meglio «dragomanno» come si diceva allora storpiando il turco *terçuman*, residente a Costantinopoli, profondamente appassionato di musica, strumenti e musicisti ottomani, ai quali dedicò il fondamentale *essai sur la musique orientale comparée a la musique européenne* (Paris, 1751), illustrato dall'amico e collega Jean-Baptiste Adanson (1732-1803).

<sup>17</sup> Sul nuovo fenomeno nella Turchia moderna e contemporanea rinvio a: T. ZARCONI, *Sufismo e confraternite in Turchia nel secolo XX*, in M. STEPANYANTS (a cura di), *Sufismo e confraternite nell'Islam contemporaneo. Il difficile equilibrio tra mistica e politica*, Edizioni Fondazione Giovanni Agnelli, Torino 2003, pp. 123-159.

<sup>18</sup> Il termine «Via della seta», al plurale, fu coniato nel 1877 da un esploratore e geologo tedesco, il barone Ferdinand von Richthofen, per designare una complessa rete di rotte commerciali e vie carovaniere che attraversavano l'Asia centrale dal 200 a.C. sino al 1500 d.C., collegando tra loro l'Europa, la Cina, il subcontinente indiano e l'Africa. I tracciati millenari di questa rete includevano passaggi via fiume e via mare che, con il passare del tempo e la scoperta delle rotte oceaniche, si sostituirono definitivamente alle vie carovaniere. Recente (aprile 2007) è la notizia che sul percorso della «Via della seta» si intenderebbe realizzare un'imponente autostrada che colleghi Istanbul a Pechino.



Ensemble musicale ritratto da Jean-Baptiste Adanson (1732-1803) in: Charles FONTON, *Essai sur la musique orientale comparée a la musique européenne* (Paris 1751, fig. 5). Da destra coppia di timpani *nakkare* (oggi *küdüm*), flauto *mişkal*, flauto *ney* (suonato da un derviscio *mevlevî* riconoscibile per il caratteristico copricapo *sikke*), liuto a manico lungo *tanbûr*, viella ad arco *kemânçe*



Il flauto *ney* ottomano turco ritratto da Jean-Baptiste Adanson (1732-1803) in Charles FONTON, *Essai sur la musique orientale comparée a la musique européenne* (Paris 1751, fig. 7)

Qualche decennio dopo un mio illustre concittadino, l'abate veneziano Giambattista Toderini, che saluto qui con affetto, scrisse un'opera dal titolo *Letteratura Turchesca* (Venezia, Storti Editore, 1787) nella quale compaiono osservazioni pre-

ziose riguardanti il *ney*, così come la pratica e la teoria della musica nella capitale dell'impero ottomano che piace qui poter ricordare:

Nella sua Repubblica determinava Platone, che s'applicassero i giovani tre anni a questa scienza (sogg. la musica). I Turchi coltivano lungamente, e i più cogli'istromenti a corde e col Neì. Tengono schiavi, e schiave, che suonino a lor diletto. Disdegnano però i Signori d'alto stato di farsi udire nelle pubbliche adunanze, fuorchè suonando il Neì, perché viene reputato stromento di studio. Così imparai da Ibraimo Efendi, mentre nelle praterie di Bojux-derè, ove concorrono molti d'ogni nazione a diporto, sono un Ulemà mio amico in compagnia del più valente Dervis Mevlevi, venuti quel giorno perché sentissi il suono dolcissimo dello stromento.<sup>19</sup>

«Stromento di studio»; già. E musica come pratica interiore dal potere formativo, nobilitante, così come «determinava Platone».

In un altro passo della stessa opera Toderini fornisce alcune notazioni a proposito dello stato della musica presso la corte, il *Seraglio*:

In Seraglio evvi numerosa compagnia di stromenti da camera per lo Sultano, formata de'soli Turchi. Fanno la musica a diletto dell'Imperatore più volte in settimana. Fuori dal Seraglio son pensionati altri sonatori de' più valenti, che trovansi in Costantinopoli, Greci, Armeni, Turchi ed Ebrei: una o due volte al mese vengon chiamati per intrattenimento del Sultano. Anastasio Greco, e Stefano Armeno sono nominatissimi per l'eccellenza della musica, e nel violino: Rafael è profondamente instrutto, e lodevolmente tasteggia il Tambur; ma due Turchi lo toccano a meraviglia. Alcuni Dervis del Tekie suonano con fina arte il neì, stromento da lor coltivato e diletto.<sup>20</sup>

Il brano citato fa notare la numerosa presenza di musicisti non islamici attivi a corte, ma è soprattutto prezioso nel chiarire come i *Dervis* fossero sommi musicisti apprezzati dal Sultano ma come essi *non* vivessero a corte, bensì nel *tekie*. Raramente i *mevlevi* vivevano esclusivamente dei proventi che derivavano loro dalla musica, bensì da altri, ordinari, mestieri.<sup>21</sup>

Il brano che segue, invece, è una delle prime testimonianze di quella che l'etnomusicologo Kurt Reinhardt definirebbe «art music performed in monasteries»: è da notare la finezza dell'abate Toderini nel distinguere l'Oratorio *mevlevi* dalla moschea, e quindi il *taşawwuf* dalla religione esteriore:

I Dervis Mevlevi, così nominati dal Fondatore, avendo introdotto qual religioso culto la danza nel loro Oratorio (che in nessuna maniera vuol chiamarsi Moschea) coltivano molto la musica, e sono de' migliori sonatori. Usano stromenti da fiato, e timpani, co-

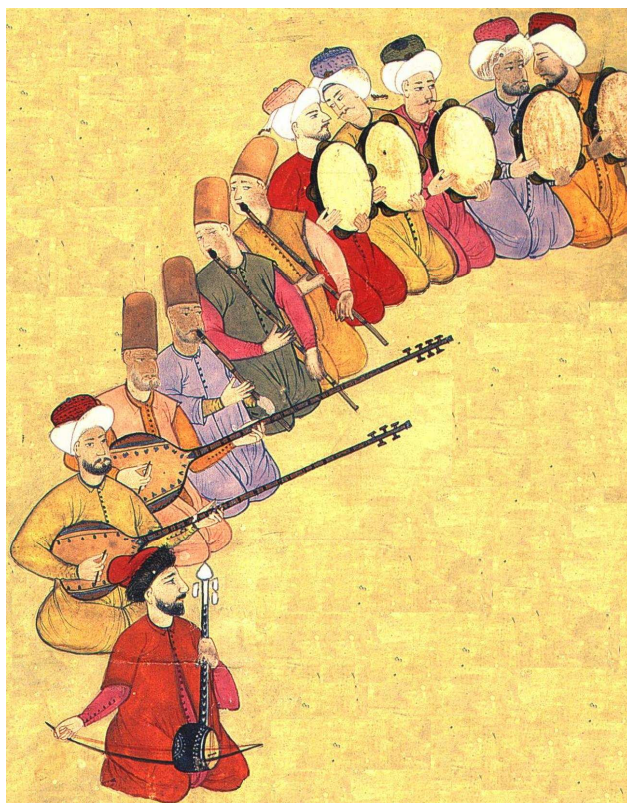
<sup>19</sup> G. TODERINI, *Letteratura Turchesca*, Storti, Venezia 1787, p. 228.

<sup>20</sup> *Ibid.*, pp. 240-241.

<sup>21</sup> Il grande compositore *mevlevi* Mustafa Buhurizade Itrî (1640-1712), ad esempio, commerciava in oli essenziali, così come, prima di lui il poeta di lingua persiana del XIII secolo Farid ud-Din 'Attâr.

me vidi trovandomi presente alle turbinose lor danze, ove celeramente s'aggirano quasi un paléo<sup>22</sup>. Suonano finalmente il Neî, non usando, come noi, dell'estremità delle dita, fuorchè del mignolo, ma delle seconde giunture. Stromento egli è questo di malagevole imboccatura, essendo tutto aperto nell'alto, di singolare dolcezza, e somigliante alla voce umana.<sup>23</sup>

E anche qui si noti l'accuratezza delle notazioni di Toderini sulla postura, sulla difficoltà dello strumento (ahinoi!), così come sulla sua indicibile dolcezza e sulla sua prossimità con la voce umana. Va sottolineato, infine, come Toderini, nell'appendice dell'opera, riporti una serie di trascrizioni musicali di brani ascoltati tra i quali, nella nostra prospettiva, va ricordato il *Son Yürük Semai* composto in *makâm Hicaz*, che ancor oggi, velocissimo in un 6/8 turbinoso, conclude molte cerimonie *mevlevî*.



Scena di musica alla corte ottomana. Miniatura di Levnî dal *Sûmnâme-i Vehbi* di Ahmed III (1720-1730) fol. 58a. Riconoscibili la viella ad arco *kemânçe*, i liuti a manico lungo *tanbûr*; i flauti *ney* e i tamburi a cornice *daire* con cembali (*zil*). A proposito di interazione tra corte e centri *sufî*, si notino i quattro dervisci *mevlevî*, suonatori di flauto *ney*, riconoscibili per il caratteristico copricapo *sikke*

<sup>22</sup> *Paléo* è termine arcaico per «trottola».

<sup>23</sup> G. TODERINI, *Letteratura Turchesca*, cit., pp. 241-42.



I suonatori di *ney mevlevî* e il concetto di *kutb-u nâyi*

Seguendo il metodo di Toderini che incontra e intervista musicisti viventi, ci si permettano alcune osservazioni socio/musicologiche sui suonatori di *ney*: in virtù del ruolo centrale riconosciuto allo strumento dallo stesso Mevlâna, nella *mevlevîye* molti furono i suonatori di flauto *ney*, detti al singolare *neyzen* o *nâyi* e, al plurale, *neyzenler*. Nella moltitudine, si creò naturalmente una sorta di «gerarchia» che faceva sì che in una piccola comunità di dervisci, così come in un Ensemble musicale allargato, esistesse la figura del *serneyzen*, che tradurremmo come «*neyzen senior*», oppure del *neyzenbaşı*, letteralmente «capo dei suonatori di *ney*».

Ad un livello più alto, tra la vasta, comunità dei suonatori di *ney*, ogni epoca distingueva il suo *kutb-u nâyi* («polo dei suonatori di *ney*»), riconoscendo la preminenza di un dato solista tra tutti i suonatori esistenti e, allo stesso tempo, in senso metamusical, il suo particolare ruolo all'interno della comunità *mevlevî*. Sembra importante notare qui l'impiego del termine tecnico *kutb* (arabo *qutb*) che è tipico del sufismo (*taşawwuf*), laddove con esso si indica un uomo di grande spiritualità che è il polo spirituale della sua epoca, tramite ed asse tra la sfera superiore, divina, e quella umana. Secondo la concezione *sufî*, ogni epoca ha il suo polo spirituale, molto spesso anonimo e celato, ed il compito principale di un derviscio è quello di riconoscerlo e porsi al suo servizio.

Torniamo in ambito musicale e cerchiamo, adesso, di mettere in evidenza alcune delle caratteristiche di un *kutb-u nâyi*. Il viaggiatore e storico ottomano Evliyâ Çelebi, vissuto nel XVII d.C., nel suo monumentale *Seyahatname* descrive la scena musicale della Costantinopoli dei suoi tempi e, a proposito dei suonatori di *ney*, così si esprime:

Il più importante tra i suonatori di *ney* è lo *şeiḥ* del centro *mevlevî* (*mevlevîhâne*) di Beşiktaş, Derviş Yusuf: chiunque lo ascolti cade in lacrime e il suo cuore è come se eseguisse una prostrazione rituale. Ci sono poi Ömer Çelebi, il barbiere, e Ahmed Çelebi, il sellaio, Derviş Mehmed, da Kafa, e Derviş Süleyman che è il capo dei suonatori di *ney* del centro *mevlevî* (*mevlevîhâne*) di Kasımpaşa. Ci sono, poi ancora, Torlak Dede, Sipâh Ahmed Beg, Yantr Paşa, Derviş Kasım, Küçük (Köçek?) e Derviş Ahmed, che vive nel *mevlevîhâne* di Kulle-Kapı. Oltre a questi, vi sono in città centosessanta altri suonatori di *ney*.<sup>24</sup>

È importante sottolineare qui l'acuta osservazione di Evliyâ Çelebi a proposito del *mevlevî* Derviş Yusuf: «chiunque lo ascolti cade in lacrime e il suo cuore è come se eseguisse una prostrazione rituale». Si ricorderà come nei cerimoniali *mevlevî* il

<sup>24</sup> K. ÖZERGİN, *Evliâ Çelebi Göre: Osmanlı Ülkesinde Çalgılar* («Strumenti musicali dell'area ottomana secondo Evliâ Çelebi»), in «Türk Folklor Araştırmaları» 13 (1972), pp. 5955-6055; W. Feldman, *Music of the Ottoman Court. Makam, Composition and the Early Ottoman Instrumental Repertoire*, VWB (Verlag für Wissenschaft und Bildung), Berlin 1996, p. 136 (T.d.A.).

*ney* venga ascoltato in grande raccoglimento, quasi come una parafrasi senza parole dello stesso Corano. Ebbene, una simile capacità di toccare i cuori e di portare gli ascoltatori, tutti gli ascoltatori, anche i non dervisci, ad una «commozione spirituale» che ne eleva lo stato interiore può essere considerato uno dei tratti distintivi di un *kutb-u nâyi*, tradizionalmente associato all'autenticità del proprio stesso stato interiore (*hâl*)<sup>25</sup>, ai propri buoni costumi e all'eminente ruolo pubblico che questi riveste nella *mevlevîye*

Oltre al concetto di «scuola» stilistica (*toplugu*) che accomuna vari musicisti, da maestro ad allievo, nella successione dei *kutb* è ben visibile l'influenza di un modello tipicamente *sufi* che è quello della *silsila*, ossia della «catena di successione spirituale» e di Benedizione (*silsila-e baraka*), che collega un maestro (*şeyh*, *pîr*) all'altro nella catena di una data confraternita *sufi*, che porta, di maestro in maestro, a risalire sino allo stesso Profeta e a Chi sta sopra di Lui.

Una notazione simbolico/figurativa, infine: secondo l'etnomusicologo Walter Feldman<sup>26</sup>, il *kutb*, nel suo significato di «asse», è simboleggiato dal *ney* stesso e dalla sua forma cilindrica, «asse» che congiunge gli esseri umani con le sfere celesti (*eflâk*) e la loro musica.

Tra i *kutb-u nâyi* del passato, si possono ricordare le figure di *kutb-u nâyi* Hamza Dede (XIII sec. d.C.), suonatore di *ney* amato in vita dallo stesso Mevlâna e considerato dai suonatori di *ney* quasi come una sorta di padre comune, così come, in tempi più recenti, *kutb-u nâyi* Osman Dede (1642, 1647?-1729). Le venerate tombe dei suonatori di *ney* «dipartiti» (*merhum neyzenler*) erano poste di fronte ai principali centri *mevlevî* come il *mevlevîhâne* di Galata, o della stessa casa madre (*dargâh*) di Konya, prima dei «restauri distruttivi» dei centri *mevlevî* d'epoca recente.

L'avvento della Repubblica di Turchia cambiò radicalmente il concetto di *kutb*, così che dopo Neyzen Aziz Dede (1835-1905) e Hüseyin Fahreddin Dede (1853-1910) l'ultimo *kutb-u nâyi* fu unanimemente *neyzen* Emin Dede Yazici (1853-1945), laddove i suonatori di *ney* del XX secolo vanno considerati «solo» come dei grandi solisti e maestri, a prescindere da un loro eventuale ricollegamento con la *mevlevîye* o con un'altra confraternita *sufi*.

Tra questi maestri vanno ricordati *neyzen* İhsan Aziz Bey (1884-1935); il *neyzen* e poeta satirico (sotto lo pseudonimo «Hiç») Tevfik Kolaylı (1879-1953); *neyzen* Halil Can, (1905-1973); *neyzen* Hasan Dede (n. 1929-?); *neyzen* Selami Bertuğ

<sup>25</sup> *Hâl*, termine traducibile con «stato, stato interiore, stato di grazia», è un concetto chiave dell'estetica musicale dell'area persiana. Analoghi concetti estetici in altre culture musicali possono essere il *duende* spagnolo, la *saudade* portoghese o il *blues* afroamericano. Non facilmente definibile, lo *hâl* dipende piuttosto da un'esperienza personale comunicabile solo attraverso la performance musicale. Secondo Jean During (*Musiche d'Iran. La tradizione in questione*, traduzione e cura di G. De Zorzi, Ricordi/BMG, Milano 2005, p. 197) esso corrisponde all'idealizzazione del concetto di emozione estetica (*tarab*) o di effetto (*ta'thir*). L'artista che suona, o canta, con *hâl* comunica all'ascoltatore il proprio stato interiore. Nelle tradizioni di musica spirituale un simile stato interiore (*hâl*) dovrebbe essere «autentico», frutto della propria vita interiore.

<sup>26</sup> W. FELDMAN, *Music of the Ottoman Court. Makam, Composition and the Early Ottoman Instrumental Repertoire*, cit.

(1924- 2004); Hasan Dede (1929-?); *neyzen* Hayri Tümer (d. 1973); *neyzen* Süleyman Erguner (1902-1953); il figlio Ulvi Erguner (1924-1974) i nipoti Kudsi Erguner (1952) e Süleyman Erguner (1957); *neyzen* Aka Gündüz Kutbay (1934-1979); *neyzen* Halil Dikmen (1906-1964) e il suo allievo Niyazi Sayin (1927); *neyzen* Fuat Türkelman (1941-1992); *neyzen* Doğan Ergin (1941-1998).



*Neyzen mevlevî*. Foto di anonimo databile alla fine del XIX secolo

### La pratica del *ney*: note sull'originario contesto *mevlevî*

Secondo *neyzen* Kudsi Erguner,<sup>27</sup> in un contesto tradizionale *mevlevî*, quando un candidato chiedeva di poter imparare il *ney* egli, innanzitutto, ne formulava la chiara intenzione (*niyya*). Veniva, dunque, preso un appuntamento con un maestro. Il candidato arrivava all'incontro avendo fatto le sue abluzioni (*wuḍu*) ed essendo, quindi, in stato di purità rituale (*tahāra*). Egli veniva presentato al maestro da due amici del maestro stesso che lo introducevano garantendone la buona condotta e il buon carattere. Il futuro allievo salutava, allora, il maestro con la formula islamica: *as-salām 'alaykum*, «La Pace sia con voi», per tre volte, ricevendo ogni volta la ca-

<sup>27</sup> Dall'introduzione di Kudsi Erguner (mattina del 20 aprile) al seminario di flauto *ney* tenutosi presso l'Istituto di Studi Musicali Comparati (IISMC) della Fondazione "Giorgio Cini" Venezia, 20-22 aprile, 2006. La descrizione della cerimonia per l'iniziazione di un *neyzen* riportata da Erguner si basa sulla sua propria esperienza personale.

nonica risposta: *wa ‘alaykum as-salām* «E con voi sia la Pace». Il postulante sedeva, quindi, di fronte al maestro – le ginocchia che toccavano le ginocchia di questi – il quale prendeva la mano del futuro allievo comunicandogli che ogni soffio nel *ney* significa *Hû*, «Egli», il pronome sacro<sup>28</sup> che allude ad Iddio.<sup>29</sup>

A questo punto l'apprendista riceveva un *ney*, il maestro iniziava a soffiare e l'allievo cercava di continuare il soffio e la nota del maestro.<sup>30</sup>

Il suono dell'indicibile, aereo, nome divino *Hû* ci porta ad una delle prime testimonianze sul flauto *ney* praticato da dei dervisci *mevlevî* durante un *samâ* fatta da Cemâl-i Halvetî (m. 1494?), un maestro (*şeyh*) appartenente alla confraternita *halvetîye*:

*Nâleden ney deldi bağrin*  
*Hû deyü nalân ider*  
*mevlevîler Mesnevîde*  
*eyledi iş'âr-i Hû*

Il lamento del *ney* ferisce il suo petto,  
 E gli fa gemere *Hû*

Nel *Mesnevî* i *mevlevî*  
 Hanno rivelato il significato di *Hû*<sup>31</sup>

<sup>28</sup> Il pronome *Hû*, dall'arabo *Hûwa* «Egli», non compare nella lista dei Novantanove Nomi/attributi di Iddio (*Allah*) ma è ampiamente usato e amato dai Sufi per la sua forza evocativa. *Hû* è spesso una fase delle cerimonie *sufi* di *zikr* («ricordo, menzione, ripetizione») di molte confraternite in area turca, centroasiatica, iranica e indiana, sempre associata a tecniche di respirazione. Secondo un autore *sufi* moderno come l'indiano Inayat Khan, nel suo *The Mysticism of Sound*, la sillaba *Hû* è onnipervasiva e risuona nell'intero Creato, allo stesso modo di quanto accade, nella concezione induista, per la sillaba sacra *Om*. Un altro autore *sufi* di area indiana, il *naqshbandi* Hadrat Shâh Abû-l-Hasan Zayd Mujaddidî Fârûqî (Delhi, 1906-1993), commentando il classico *sufi* Najim al-Dîn Kubrâ (1146-1221), fa notare come il nome divino *Hû* sia sempre implicitamente pronunciato da ogni essere vivente con ogni suo singolo respiro, anche se nella più totale disattenzione (*ğaflet*). Una simile osservazione pone ogni creatura che respira, umana, animale e in senso lato anche vegetale, in uno stato naturale di *zikr*. Si veda A. VENTURA, *Le undici regole della Naqshbandiyya di Abûl Hasân Zayd Farûqî*, in «'Ayn al Hayat. Quaderno di studi della tariqa naqshbandiyya» 1 (1995), pp. 80 e 99.

<sup>29</sup> La consapevolezza della natura elevata di un simile soffio è forse ancora presente nella lingua turca: mentre per un qualsiasi strumento si usa il verbo *çalmak* («suonare»), solo per il flauto *ney* si impiega il verbo *üfleme* («soffiare, respirare»).

<sup>30</sup> Va notato come ancor oggi il suono del soffio che gradualmente diviene un suono, una nota (*nevâ*), costituisce il primo esercizio del più diffuso metodo per *ney* attualmente impiegato. Si ascolti la prima traccia: 'Neyden çıkarmak, 'Hû', Temel Tutuş'ta nevâ sesi' del primo dei due CD allegati in K. ERGUNER, *La fontaine de la Séparation. Voyages d'un musicien soufi*, Le bois d'Orion, Paris 2000.

<sup>31</sup> W. FELDMAN, *Mysticism, Didacticism and Authority in the Liturgical Poetry of the Halvetî Dervishes of Istanbul*, in «Edebiyât» N. S. 4 (1993), p. 256 (T.d.A.).



## Il metodo *mevlevî* di trasmissione musicale

Nei centri *mevlevî* operava un metodo di trasmissione che gli studiosi definirebbero orale/aurale e che consisteva di tre fasi principali: battere il ciclo ritmico (*usül vurmak*) sulle ginocchia, come se fossero due timpani che abbiano un suono grave (*düm*, ginocchio destro) e un suono acuto (*tek*, ginocchio sinistro); battere il ciclo ritmico e cantare la melodia, spesso composta su testi *sufî* di carattere spirituale; solo dopo aver superato le fasi precedenti e aver memorizzato le melodie, passare a suonarle sul proprio strumento.

Due osservazioni tra le molte possibili: l'importanza dell'apprendimento mnemonico dei testi cantati, che assume un particolare significato all'interno di una tradizione nella quale la poesia era tenuta in altissima considerazione; allo stesso tempo, l'importanza fondamentale del concetto di ciclo ritmico (*usül*), da tempo immemorabile in strettissima relazione con la metrica classica della lirica arabo/persiana e ottomana.

Fin dagli albori della musicologia in area islamica, i principali teorici e trattatisti musicali posero il concetto di ciclo ritmico alla base dell'esperienza musicale, affrontando l'argomento nelle loro opere tuttora di riferimento: tra essi, Al-Kindî (c. 801–c.866) fu il primo ad illustrare l'articolazione interna dei vari cicli ritmici (arabo, *îq'ât*, plurale *îqā'ât*), proponendo un primo sistema di classificazione musicale del repertorio musicale d'epoca Omayyade. Dopo di lui Al-Fārābî (m. 950), il secondo grande musicologo della tradizione islamica, dedica alcuni passaggi del suo *Kitāb al-mūsīqī al-kabīr* («Grande libro sulla musica») sull'elaborazione di strutture ritmiche e melodiche. Più tardi, 'Abd ul-Qādir Marāghī (m. 1435), più noto ai turchi come Abdülkadir Meraği, esponente della cosiddetta scuola «Sistematista», ampliò l'argomento nel suo *Jāmī al-alhân* («Raccolta di melodie») e viene ricordato ancor oggi per aver creato un ciclo ritmico a cinquanta tempi detto *zarb al-fath* per festeggiare la presa di Tabriz ad opera di Qiyâsoddin Beyk 'Ali. In seguito, per compiacere il suo mecenate, avrebbe composto e diretto a Samarcanda un ciclo ritmico di duecento tempi (*mayâteyn*).<sup>32</sup>

Il sistema sillabico tradizionale che aiuta a memorizzare gli *usüllen* è il seguente: i bassi vengono suonati sul timpano (o sul ginocchio) destro, laddove gli alti vengono suonati sul timpano (o sul ginocchio) sinistro: *düm* (timpano basso, o ginocchio dx); *tek* (alto); *düme* (basso-alto, sx-dx); *teke* o *teka* (due alti, con mani alternate destra-sinistra); *tahek* (alta e alto basso simultaneamente). Attualmente, nelle performances di musica colta questi *usüllen* sono battuti sui piccoli timpani a coppia detti *kudüm* o *nakkare*.

Anche in questo caso, va notato come il sistema tradizionale sia stato radicalmente sovvertito dal solfeggio introdotto da Giuseppe Donizetti Pascià (Bergamo

<sup>32</sup> J. DURING, *Musiche d'Iran. La tradizione in questione*, cit., p. 58.

1788, Istanbul 1856), chiamato a riformare i repertori delle fanfare ottomane sul modello delle bande militari europee dopo lo scioglimento dei giannizzeri.

Un altro elemento interessante: la cerimonia dei dervisci rotanti (*âyin*) costituiva il genere formale più lungo ed elaborato della musica classica ottomana. Per questo motivo, quando uno studente avesse dovuto impararne uno, veniva mandato dal proprio maestro a studiare presso il «depositario» di un dato *âyin*, così che il metodo *mevlevî* consisteva, complessivamente, nello studiare presso maestri diversi, in analogia con i molti centri di sapere che costellavano il mondo islamico, considerati dagli studiosi modello per la nascita delle prime università in area europea.<sup>33</sup>

### L'arrivo del *ney* in Europa e il *Centre Mevlâna*

Dopo le descrizioni dello strumento lasciateci da viaggiatori, ambasciatori o romantici malati d'Oriente come Gerard de Nerval o Hans-Christian Andersen, prendiamo ora in esame l'arrivo fisico, musicale, sonoro del *ney* in Europa: già, ma chi può dire quando sarà arrivato per la prima volta? E chi l'avrà portato con sé? Un mercante ottomano a Venezia? Un derviscio *bektaşî* giannizzero durante l'assedio di Vienna del XV secolo? Un notevole ottomano in un ricevimento privato di qualche capitale? Chissà! In mancanza di testimonianze anteriori, le prime tracce certe risalgono al 1968 e al primo tour europeo di dervisci rotanti (*mevlevî*) organizzato dall'UNESCO. Il pubblico europeo accorse numeroso e curioso alla prima uscita di dervisci dalla Turchia; questi, a loro volta, rimasero impressionati dalla calorosa accoglienza europea e dall'incontro con curiosi occidentali che già conoscevano la loro tradizione, spesso influenzati dall'opera del filosofo George Ivanovitch Gurdjieff (Alexandropol, 1831 - Paris, 1949). Una simile accoglienza, soprattutto, stonava crudelmente con la condizione di oscuramento che i *mevlevî* erano costretti a vivere in patria.

Durante quel primo tour la «sezione *ney*» dell'Ensemble musicale *mevlevî* era diretta da Ulvi Erguner (1924-1974) il quale, in occasione della seconda tournée europea nel 1970, pensò bene di farsi affiancare dal giovane figlio Kudsi (1952) che, dopo qualche anno, nel 1975, si stabilì a Parigi dove iniziò gli studi di Architettura e, dopo difficoltà iniziali, una brillante carriera artistica che lo portò a divenire un punto di riferimento per gli interessati al sufismo, alla musica e alle arti ottomano-turche.

La presenza di Erguner in Europa fu importante allo stesso modo per molti musicisti turchi, quasi come una testa di ponte. Tra i molti musicisti e cantori provenienti dalla Turchia, nella prospettiva di queste pagine dedicate al *ney* ci si limita ricordare l'arrivo in Europa di grandi suonatori di *ney* come l'amico e tutore Aka Gündüz Kutbay (1934-1979), o come lo stesso fratello Süleyman Erguner (1957).

<sup>33</sup> Il vasto corpus orale fu trascritto dal *neyzen* Rauf Yektâ Bey (1871-1935) e dal *kudümzen* Sadettin Heper (1899-1980). Si vedano R. YEKTÂ-BEY, *mevlevî Âyînleri*, Istanbul Belediye Konservatuari, Istanbul 1923-1939; S. HEPER, *mevlevî Âyînleri*, Konya Turizm Derneği Yayını, Konya 1979.

Tra le sue attività musicali, nel 1981 Erguner fondò a Parigi il *Centre Mevlâna*, nato come luogo di incontro con chi desiderasse condividere un certo tipo di interessi connessi all'opera di Mevlâna e ai suoi esiti musicali, artistici, letterari e filosofici. Data la figura e il tipo di formazione di Erguner, questo portò, naturalmente, alla formazione dei primi suonatori europei di flauto *ney*, tra i quali va ricordato il *neyzen* e fabbricatore di *ney* (*neyyapım*) Stéphane Gallet (1957) che, durante gli anni 1990, iniziò a sostituire un troppo impegnato Erguner nell'insegnamento del *ney* e della musica al *Centre Mevlâna*.<sup>34</sup>

### Il viaggio del *ney* in Italia

Anche in questo caso: chi può dire quando sarà arrivato il *ney* in Italia per la prima volta? Probabilmente l'Italia non esisteva ancora e chi l'avrà portato con sé? Forse un arabo in Sicilia (*Sikilliya*) durante il lungo periodo di influenza culturale, e musicale, di matrice araba? Un mercante ottomano in un porto qualsiasi delle quattro Repubbliche marinare? Qualcuno al seguito di Cem Sultân (1459-1495), fratello del sultano Bayazid II che, spodestato, visse a Roma dal 1489 al 1495? Chissà!

Per quanto sono riuscito a ricostruire,<sup>35</sup> nel 1976 Rafael Garrett, un contrabbassista e clarinettista che aveva collaborato con Archie Shepp e John Coltrane, arrivò in Italia dopo un soggiorno in Turchia dove aveva incontrato Aka Gündüz Kutbay e dove aveva iniziato a suonare un flauto *ney* nella taglia *mansûr* che il maestro gli aveva regalato. Poco dopo, il «Piccolo Teatro di Pontedera» propose a Garrett e a sua moglie Zusaan Fasteau di tenere uno stage sull'improvvisazione musicale. Lo stage aveva una sezione dedicata alla costruzione di strumenti a fiato (*ney*, *shakuhachi*, *kenna*, *launeddas*): per quanto ne so, questo può essere considerato il primo seme per la diffusione e la fioritura del *ney* in Italia. Verso il 1979 Garrett si stabilì a Pisa dove risiedette sino al 1982 e dove ebbe tre studenti regolari di flauto *ney*: Fabio Pellegrini, che divenne anche un *neyyapım*, Michele Barontini e Giovanni Canale. Dopo la partenza di Garrett, i tre continuarono a praticare il *ney* come pionieri, senza contatti con altri suonatori di *ney* in Italia, almeno sino al 2005.

Un ulteriore stage, tenuto dal già citato Stéphane Gallet, si svolse a Rimini nel 1991, organizzato dal talentuoso Werther Crescentini con la moglie Sandra Garzanti e con la collaborazione dell'Ensemble vocale e strumentale «Vicentius de Ariminum».

<sup>34</sup> A proposito di questa fase si veda K. ERGUNER, *La fontaine de la Séparation. Voyages d'un musicien soufi*, cit., pp. 207-208.

<sup>35</sup> Mi scuso qui per ogni attività legata al *ney* che posso aver ignorato per mancanza di informazione, dichiarandomi disponibile ad ogni correzione e integrazione sul passato del *ney* in Italia.

Un gruppo di italiani, affascinati dal *ney* e dalle storie che esso racconta, si recò ad incontrare Erguner a Parigi presso il *Centre Mevlâna* nella prima metà del 1990; chi scrive, inizialmente un sassofonista,<sup>36</sup> raggiunse Erguner a Parigi nel 1997.

### Il viaggio del *ney* tra le Istituzioni italiane

Le pagine successive prendono in esame il periodo che va dal 2000 al 2008, che mi ha visto operare in prima persona: mi scuso sin d'ora per il tono autobiografico.

Dopo una tesi universitaria interamente dedicata al *ney*,<sup>37</sup> ho avuto modo di organizzare, grazie al mio professore, l'etnomusicologo Maurizio Agamennone, uno stage di flauto *ney* inserito tra le attività didattiche di *Ligeia. La scuola delle musiche popolari* (Istituto «Diego Carpitella» e Università di Lecce) nel quadro del festival «La notte della taranta». Lo stage, animato da Stéphane Gallet, si tenne nella prima decade dell'agosto 2000 a Martignano (LE), tra le pareti in tufo chiaro dell'ampio e fresco salone normanno di palazzo Palmieri.

Questo fu l'inizio di una serie di stages di *ney* curati da chi scrive, tenuti dal M.o Stéphane Gallet e, in seguito, dal M.o Kudsî Erguner, per la realizzazione dei quali colgo l'occasione per ringraziare i molti, cari, amici coinvolti: in ordine cronologico, l'etnomusicologo Maurizio Agamennone; il M.o Cesare Montagna, direttore del corso sperimentale del Dipartimento di Etnomusicologia del Conservatorio «Cesare Pollini» di Padova; l'etnomusicologo Giovanni Giuriati, direttore dell'Istituto di Studi Musicali Comparati (IISMC) della Fondazione «Giorgio Cini» di Venezia; il professor Alessandro Musco, dell'Officina degli Studi Medioevali di Palermo, così come i responsabili delle molte istituzioni palermitane e siciliane coinvolte grazie alla preziosa attività coordinatrice della *neyzen* Maria Giuliana Rizzuto; Paolo Troncon, direttore del Conservatorio «Arrigo Pedrollo» di Vicenza, insieme all'opera preziosa di Patrizia Ancilotto Spiller, Sabrina Marengo, Chiara Piccardo, Francesca Meneghello, Cecilia Fabris, Chiara Lo Coco e Silvana Agnetta.

A titolo di cronaca, da quell'agosto del 2000 le tappe principali di questo viaggio tra le istituzioni italiane sono state le seguenti:

<sup>36</sup> Nel corso degli anni, ho potuto notare come la maggior parte dei suonatori di *ney* giunti allo strumento da precedenti esperienze musicali, siano sassofonisti o clarinettisti piuttosto che flautisti come ci si potrebbe immaginare. Sembra, poi, interessante notare come nella maggior parte dei casi il flauto *ney* non sia diventato uno dei tanti strumenti suonati da un suonatore di strumenti a fiato (*woodwinds*) che volesse solo arricchire la propria paletta coloristica, ma sia, invece, divenuto l'unico strumento suonato, portando alla fine di fortunate carriere musicali.

<sup>37</sup> G. DE ZORZI, *Ascolta il ney com'esso narra la sua storia. Uno strumento e le sue implicazioni*, Tesi di Laurea, Università «Ca' Foscari» di Venezia, Relatore: Prof. M. Agamennone (Etnomusicologia), Correlatore: Prof. G. Bellingeri (Lingua e Letteratura Turca), Venezia 1998 (n. p.), seguita da ID., *Le ney dans la Turquie contemporaine. Situation actuelle d'un instrument "passéiste"*, Tesi di DÉA (Diplôme d'Études Approfondies), ÉHÉSS (École des Hautes Études en Sciences Sociales), Relatore: Prof. G. Delille (Antropologia), Correlatore: Prof. J. During (Etnomusicologia), Paris 2001 (n. p.).



Dal 2002 al 2008 sono stati tenuti dal M.o Gallet degli stages annuali di trenta ore ciascuno presso il Dipartimento di Etnomusicologia del Conservatorio “Cesare Pollini” di Padova;

Dopo una breve *masterclass* nel 2005, dal 2006 ad oggi (2009) si sono avuti degli stages annuali «medio/avanzati» tenuti dal M.o Kudsi Erguner presso l’Istituto di Studi Musicali Comparati (IISMC) della Fondazione «Giorgio Cini» di Venezia;

Nel 2007 e nel 2008 a Palermo, sono stati realizzati due fortunati stages tenuti da Gallet e da chi scrive negli spazi del Conservatorio «Vincenzo Bellini» di Palermo, grazie alla cooperazione tra «Officina di Studi Medievali», la Fondazione «Ignazio Buttitta», il Conservatorio «Vincenzo Bellini» e l’Università di Palermo, con il supporto della Regione Sicilia e della Città di Palermo;

Dal 2008 ad oggi (2009) è attivo un corso annuale di flauto *ney* ottomano-turco tenuto da chi scrive presso il Conservatorio «Arrigo Pedrollo» di Vicenza. In virtù della formula del «corso libero», il corso consente al Conservatorio di uscire dall’offerta formativa conservatoriale canonica e, per lo studente, prevede dieci ore di lezione individuale e dieci ore di lezione collettiva. A quanto mi risulta, il corso è il primo e – sinora – l’unico in Europa.

### Il sistema di trasmissione musicale adottato in Italia

Nel corso dei vari stages per musicisti di ogni livello tenutisi in questi anni, si è seguito il sistema tradizionale *mevlevî*, trasmesso nella linea Erguner/*Centre Mevlâna*/Gallet: si è, quindi, studiato battendo innanzitutto il ciclo ritmico (*usûl vurmak*) insieme, spesso disposti a cerchio; quindi battendo il ciclo ritmico e cantando un dato brano e passando poi al *ney*. Nella mia posizione di “assistente”, ho spesso suonato la melodia sul *ney* mentre il gruppo cantava, anche per mantenere l’intonazione dei cantanti, un po’ come dev’essere stato, nei tempi andati, per la figura del *neyzen* guida (*serneyzen*). In un secondo momento, posti di fronte alle partiture distribuite, si è spesso avuto modo di notare le differenze tra la versione scritta e la versione trasmessa oralmente, o, in molti casi, addirittura tra diverse versioni scritte.

Nella mia esperienza, confrontandomi con Conservatori, ad un certo punto ho dovuto io stesso elaborare un programma di studi, che riporto di seguito:

1. Impostazione e tecniche di respirazione;
2. Postura;
3. Sviluppo del suono;
4. Intonazione degli intervalli;
5. Studio di alcuni degli assetti modalî (*makâmlar*) «primari» (*basî*) della musica classica ottomano turca, quali: *Rast*, *Hiçaz*, *Uşşak*, *Kürdi*, *Buselik*, *Segâh*, *Sabâh* e di alcuni tra i numerosi *makâmlar* «composti» (*göçürülmüş*, *bileşik*) quali *Hüzzam*, *Huseyni*, *Beyati*, *Acemaşiran* e *Ferâhfeza*;

6. Studio dei principali cicli ritmici (*usûl*) della musica classica ottomano turca: *Nim Sofyan, Semai, Sofyan, Yurük Semai, Düyek, Devr-i Hindi, AksÂk Semai, Devr-i Kebir*;

7. Studio di brani tradizionali -strumentali e vocali- della musica classica ottomano turca composti negli assetti modali (*makâmlar*) di cui sopra. Durante gli incontri verranno trattati aspetti particolari della cultura nella quale sono nati i vari brani, generi e repertori tradizionali studiati.

Negli stages per «avanzati» tenuti da Erguner all'IISMC, nell'affrontare i singoli brani si è iniziato proprio dal genere, dalla forma, dalla biografia dell'autore, giungendo ad un'analisi musicologica della composizione stessa individuandone il ciclo ritmico, il movimento melodico interno (*seyir*) nelle differenti sezioni (*hâne*), trasposizioni, i ponti modulanti, giungendo, nel 2007 e nel 2008 a studiare/suonare un intero *âyin mevlevî*: nel 2007 l'*âyin* in *makâm Ferâhfeza* composto da Hâmmamizâde İsmail Dede Efendi (1778-1846), nel 2008 l'anonimo (*beste-i kadım*) *âyin* databile al XV secolo in *makâm pençgâh*.

Per realizzare un simile obiettivo in soli tre giorni si è dovuto ricorrere alle partiture: anche questo porta a diverse riflessioni. La prima, di carattere etnoantropologico, mette in rilievo la mancanza di tempo delle società contemporanee paragonate alle società del passato: il sistema tradizionale di apprendimento per impregnazione e assimilazione implicava, infatti, molto tempo speso piacevolmente insieme ai fratelli in un'occupazione che, come il disegno di un *mandala* per i monaci tibetani, occupa e placa un certo tipo di «mente». Allo stesso modo, la pratica musicale in seno ad una comunità *mevlevî* può essere intesa sia come pausa attiva di distensione e riequilibrio dopo momenti di solitudine ed ascesi, che, emicamente, come «nutrimento»: si ricordi, infatti, come nella concezione *mevlevî* la musica sia nutrimento per lo spirito (*giza-i-ruh*). Speriamo di poter affrontare il tema del senso della pratica della musica e delle arti durante il prossimo convegno introduttivo ad un nuovo auspicabile stage palermitano.

La seconda riflessione, che nasce dall'uso degli spartiti, pone gli studenti di *ney*, spesso languidamente affascinati dal mondo culturale e dall'alone spirituale dello strumento, di fronte alla necessità di «essere musicisti» e di affrontare, quindi, le necessità dell'arte musicale - tra le quali l'intonazione, l'andare a tempo e il saper leggere la musica - mettendo da parte un atteggiamento misticheggiante e sospeso tra le nuvole.

Va notato, infine, come durante gli intensi stages, spesso di dieci ore al giorno, diverse «storielle» punteggiassero la lezione, provenendo da Rûmî, da *sufî* del passato, dal corpus orale che ha per protagonista Mulla Nasruddin, o dalla vita dell'insegnante stesso. Questi momenti di distensione permettevano di riacquistare flessibilità e riportano ad una pratica *sufî* molto importante e centrale sin dalle origini del *taşawwuf*, espressa dal termine persiano *subbat* (turco *sohbet*): «discorso, lezione, compagnia, gruppo».

A questo proposito, piace poter concludere con un verso del *Segâh Niyaz Ilâhi*, attribuito al figlio di Mevlâna, Sultân Veled (m. 1320), considerato come l'inno dei devisci *mevlevî*:

*sohbet imiz cana safâ dir*

«I nostri discorsi riempiono l'anima di gioia!»

## Bibliografia

DE ZORZI, Giovanni,

*Ascolta il ney com'esso narra la sua storia. Uno strumento e le sue implicazioni*, Tesi di Laurea, Università "Ca' Foscari" di Venezia, Relatore: Prof. M. Agamenone (Etnomusicologia), Correlatore: Prof. G. Bellingeri (Lingua e Letteratura Turca), Venezia 1998 (n. p.).

*Le ney dans la Turquie contemporaine. Situation actuelle d'un instrument "passéiste"*, Tesi di DÉA (Diplôme d'Études Approfondies), ÉHÉSS (École des Hautes Études en Sciences Sociales), Relatore: Prof. G. Delille (Antropologia), Correlatore: Prof. J. During (Etnomusicologia), Paris 2001 (n. p.).

*Vielle, lire e bardi in area ottomano-turca*, in «Per Archi. Rivista di storia e cultura degli strumenti ad arco» (LIM. Libreria Musicale Italiana) 2008, pp. 41-74.

*The Space of Mugham in Italy*, in *Proceedings of International Musicological Symposium 'Space of Mugham'*, Şərq Qərb, Baku 2009, pp. 435-440.

DURING, Jean,

*Musiche d'Iran. La tradizione in questione*, traduzione e cura di G. De Zorzi, Ricordi/BMG, Milano 2005.

ERGUNER, Kudsi,

*Alla turca, Alla franca. Les enjeux de la musique turque*, in «Cahiers de Musiques Traditionnelles» (Genève, Ateliers d'Ethnomusicologie/AIMP), 3 (1990), pp. 45-56.

*La fontaine de la Séparation. Voyages d'un musicien soufi*, Le bois d'Orion, Paris 2000.

ERGUNER, Süleyman,

2007, *Ney Metodu*, Erguner Muzik, Istanbul 2007 (ed orig. Gülünk Ticaret Teşisleri, Istanbul 1986).

FELDMAN, Walter,

*Mysticism, Didacticism and Authority in the Liturgical Poetry of the Halvetî Dervishes of Istanbul*, in «Edebiyât» N. S. 4 (1993), pp. 243-265.

*Music of the Ottoman Court. Makam, Composition and the Early Ottoman Instrumental Repertoire*, VWB (Verlag für Wissenschaft und Bildung), Berlin 1996.

HARRIS, Marvin,  
*Antropologia Culturale*, Zanichelli, Bologna 1990 (ed. orig. *Cultural Anthropology*, Harper & Row, New York 1987).

HEPER, Sadettin,  
*Mevlevî Âyinleri*, Konya Turizm Derneği Yayını, Konya 1979.

MYERS, Helen,  
*Ethnomusicology, an introduction*, W. W. Norton, New York 1992.

LE GONIDEC, Marie Barbara,  
*Les flûtes à embouchure et arête de jeu terminales dans le monde arabo-musulman*, in *Flûtes du Monde. Du Moyen-Orient au Maghreb*, Jean Claude Deval, Belfort 1996, pp. 30-51.

ÖZERGİN, Kemal,  
*Evliâ Çelebi Göre: Osmanlı Ülkesinde Çalgılar* ("Strumenti musicali dell'area ottomana secondo Evliâ Çelebi"), in «Türk Folklor Araştırmaları» 13 (1972), 5955-6055.

TODERINI, Giambatista,  
*Letteratura Turchesca*, Storti, Venezia 1787.

TRIPP, Charles,  
*Les flûtes des temps pharaoniques à nos jours*, in *Flûtes du Monde. Du Moyen-Orient au Maghreb*, Jean Claude Deval, Belfort 1996, 134-136.

VENTURA, Alberto,  
*Le undici regole della Naqshbandiyya di Abû-l Hasân Zayd Farûqî*, in «'Ayn al Hayat. Quaderno di studi della tariqa naqshbandiyya» 1 (1995), 77-103.

YEKTÂ-BEY, Rauf,  
*Mevlevî Âyinleri*, Istanbul Belediye Konservatuarı, Istanbul 1923-1939.

ZARCONE, Thierry,  
*Sufismo e confraternite in Turchia nel secolo XX*, in M. STEPANYANTS (a cura di), *Sufismo e confraternite nell'Islam contemporaneo. Il difficile equilibrio tra mistica e politica*, Edizioni Fondazione Giovanni Agnelli, Torino 2003, pp. 123-159.