

Giovanni De Zorzi

Note sul flauto *ney* e sul suo contesto culturale: il *samā'*  
nella tradizione *sufī* e il suo sviluppo nella confraternita  
ottomano-turca *mevlevîye*\*

Basterebbe un titolo come questo, pieno di termini oscuri come *samā'*, *sufī* e *mevlevîye*, a far scappare a gambe levate anche il lettore meglio intenzionato! Se si stesse suonando, com'è nell'intento del seminario palermitano che saggiamente unisce «pratica strumentale» e «valori culturali», sarebbe forse diverso: è stato dimostrato come la musica sappia comunicare, istantaneamente e senza tante parole, ogni suo più intimo risvolto anche all'ascoltatore meno informato.<sup>1</sup> Mevlâna, evidentemente, lo sapeva bene già ottocento anni fa. Qui, invece, abbiamo a che fare con parole, espone in uno stile che, in un contesto scientifico come questo, vuole essere il più possibile «oggettivo», poco trasognato, poco «estatico»: chiedo, dunque, al lettore di voler cortesemente applicare una virtù centrale nel metodo *sufī* detta *ṣabr*, «pazienza, perseveranza», confidando che alla fine della lettura tutto ciò che all'inizio poteva sembrare arido, pedante e pesante possa poi tramutarsi in frutto succoso e nutriente.

\* I *Stage* di flauto *ney* ottomano-turco, Seminario Introduttivo, Palermo, 4 giugno 2007. 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 turcologi. Si avrà, dunque: Mevlâna, non Mawlâna; *Mevlevîye* non *Mawlâwiyyah*; *müezzin* non *mu'addhin*; *giza-i rūh* non *ġidā ar-rūh* etc.

<sup>1</sup> La capacità della musica di saper comunicare immediatamente un insieme complesso di informazioni (da che cultura proviene il brano; da che area geografica; se è strumentale o vocale; lo specifico uso di strumenti o voci; qual è la sua *funzione*, o categoria funzionale) ad un ascoltatore ignaro è stata dimostrata dall'etnomusicologo Mantle Hood nel cosiddetto «test dei 3 secondi». Su questa ed altre possibilità di comunicazione della musica rinvio il lettore curioso al recente, prezioso, O. SACKS, *Musicophilia. Tales of Music and the Brain*, Picador, New York 2008.

## Di alcuni «termini tecnici»

Iniziamo questa immersione tra i termini tecnici: il termine *sufi*, intanto, ha molteplici etimologie ma si usa soprattutto ad indicare colui che sia giunto al termine del percorso di realizzazione spirituale che è proprio del *taṣawwuf*, «esoterismo». Nella lingua araba non esiste un termine traducibile con «misticismo», ed è, perciò, piuttosto improprio dire che i *sufi* sono «i mistici dell'Islam», anche perché il tipo di ricerca della Verità proprio di ogni esoterismo, sia esso induista, ebraico o cristiano, è di tipo iniziatico, non mistico. Il termine *taṣawwuf*, però, non è molto usato in Occidente, dove almeno dal 1821 si usa il termine «sufismo».<sup>2</sup>

Per definire il sistema di rapporti tra il «sufismo» e la religione islamica, all'interno del quale storicamente esso è comparso,<sup>3</sup> si suole ricorrere all'immagine simbolica di un frutto e della sua polpa, *al-qiṣr wa al-lobb*: la scorza rappresenta *al-ṣarī'a*, «la legge», l'essoterico, l'esteriore, che difende e consente la vita ad *al-bāṭin*, «l'interiore», l'esoterico. Per spostarsi dall'esteriore al Vero è necessario per il viaggiatore intraprendere una *ṭarīqa* («Via»), che come un raggio conduca dalla circonferenza al centro.

Il termine *ṭarīqa* viene anche reso, con senso più storicistico, da «confraternita, ordine». Ponendosi sotto la guida di un maestro (*ṣeḡḡ, muršīd, pīr*), l'allievo (*murīd*) entra in contatto con una specifica catena di successione spirituale (*silsīla*) che risale di maestro in maestro allo stesso Profeta. Si inizia, così, a percorrere la Via (*ṭarīqa*) e le sue tappe spirituali (*maqāmāt*) in un viaggio che tradizionalmente viene suddiviso in quattro enormi tappe principali, ognuna delle quali contiene molti ulteriori livelli interni: chi compie questo viaggio va da *ṣarī'a*, «la Legge» e la sua osservanza, a *ṭarīqa*, «la Via», grazie alla quale può giungere a *ma'rifa*, «gnosi, conoscenza» e da questa, infine, ad *haqīqa*, «la Verità». Naturalmente, questa suddivisione non è come quella di un corso di studi universitario: ognuna di queste tappe non è soggetta a vincoli di tempo precisi, può durare pochi istanti senza tempo o lunghi decenni; dall'una si può regredire all'altra o volare improvvisamente alla successiva. Ognuna, però, richiede che venga vissuta integralmente la precedente. Lungi dall'essere libesca, o

<sup>2</sup> La coniazione del neologismo mediante l'aggiunta del suffisso -ismo (uno dei tanti -ismi del XIX secolo) al termine *sufi* appare per la prima volta in Germania, nel 1821 nell'opera, in latino, dell'orientalista Gustav Thöluck, *Sufismus sive Theosophia Persarum pantheistica*. Il termine «sufismo» costituisce, infine, un ottimo esempio di quello che gli antropologi definiscono punto di vista «etico», e cioè esterno alla realtà osservata. Invece da un punto di vista che gli antropologi definiscono «emico», ossia interno alla realtà presa in esame, si registrano le definizioni che gli interessati stessi danno di sé. Da quest'ultimo punto di vista i numerosissimi trattati scritti dal VIII-IX d.C. non parlano mai di «sufismo», ma, eventualmente, di *taṣawwuf* (vedi sopra).

<sup>3</sup> Secondo una delle numerose etimologie del termine, i primi *sufi* furono proprio gli intimi compagni del profeta, gli *ahl al-suffa*, «le genti della panca». Tutte le Vie *sufi*, in ogni caso, si riconnettono al Profeta per il tramite dei suoi primi successori 'Alī o Abu Bakr depositari di una conoscenza riservata. Alcuni, però, per sostenere una anteriorità (o meglio una preeternità) del *taṣawwuf* rispetto all'Islam storico e storicizzato ricordano il verso del poeta *sufi* di lingua araba Ibn al-Farīd *Erava-mo ebbrī prima che fosse creata l'uva*.

meramente «storica», questa suddivisione tradizionale mi è apparsa ancora viva e «operativa» durante un lungo soggiorno di ricerca sul campo tra comunità *sufi* d'Asia Centrale.<sup>4</sup>

Il termine *sufi*, poi, per la sua altezza, è difficilmente usato per designare una persona vivente: chi potrebbe dire di sé stesso, o di qualcuno, che «è un *sufi*»? Si trovano, invece, molto di frequente i termini tecnici: *mutaşawwif*, «colui che lotta per divenire *sufi*»; *salik*, «cercatore»; il persiano *derviş* «derviscio» e gli equivalenti arabi *faqīr* e *mişqīn*, tutti e tre traducibili con: «povero». In area centroasiatica, addirittura, si parla, enigmaticamente, di *işân*, terza persona plurale della lingua persiana: «essi». Oppure di «sentiero» (*yol*) e «viaggiatori sul sentiero» (*yolavçı*). Naturalmente queste sono le dinamiche tradizionali interne al mondo islamico: va citata la fioritura in Occidente di «centri *sufi*» che sono estranei a tali dinamiche, e che sono inseparabili, piuttosto, nel più ampio fenomeno socioantropologico della «New Age»; allo stesso modo, va notata la presenza ormai consolidata di centri e delegati (*halīfā*) collegati a centri e maestri *sufi* ben riconosciuti ed operanti in Oriente.

Numerose come i raggi che conducono al centro di un cerchio,<sup>5</sup> e diverse fra loro per gli specifici metodi impiegati, sono le Vie sviluppatesi storicamente all'interno del *taşawwuf*, ognuna con i propri strumenti e scienze funzionali a particolari scopi di realizzazione spirituale. Tra queste scienze, in queste pagine si prenderà in esame il particolare tipo di incontro cerimoniale detto *samā'*.

### Il *samā'*

Si può tradurre *samā'* con «ciò che viene udito; ciò che viene ascoltato» e, per estensione, «l'audizione; l'ascolto». Nel *taşawwuf*, con questo termine si indica l'ascolto di musica e/o poesia, e la particolare tradizione *sufi* di «concerto spirituale», in forma più o meno ritualizzata. In questa accezione il *samā'*, viene inteso come *giza-i-rûh*, «nutrimento dell'anima», e costituisce una pratica che può indurre intensi stati di «estasi» (o meglio di «enstasi») detti dai trattatisti *tawağğud*, *wağd*, *wuğud*, oppure uno stato emozionale passeggero detto *hāl*. Va sottolineato come tali stati siano unanimemente intesi dai trattatisti *sufi* come precedenti all'ascolto stesso, preesistenti, rimossi e latenti nell'ascoltatore: non sono la musica, o la poesia, che producono l'estasi, come spesso si ritiene, ma esse piuttosto la rivelano, la fanno ricordare.

<sup>4</sup> Tale ricerca si è concretizzata in una tesi di dottorato ancora non pubblicata; cfr. G. DE ZORZI, *Gli zikr della confraternita sufi yasawiyya nella valle del Fergana (Uzbekistân, Kazakhstân, Kirgizstân)*, Dottorato di ricerca in Storia e Analisi delle Culture musicali, XVII ciclo, Dipartimento di Studi Glottoantropologici e musicali, Università "La Sapienza", Roma 2006 (n. p.), sintetizzata in ID., *Incontri di dervisci a Karkhidon. Lo zikr («menzione, ricordo») dei Nomi Divini in area centroasiatica*, in «Phoenix. In domo Foscari» 1 (2008), pp. 89-128.

<sup>5</sup> Quella del cerchio e dei raggi che conducono al suo centro è una delle immagini che si trovano di frequente nella letteratura del/sul *taşawwuf*. Un'analogia immagine che piace poter ricordare è quella della spirale e del suo centro, dalla quale, in un certo senso, deriva quella (non solo dantesca) di un sentiero che parte dalla base di un monte e che, costeggiandolo, ne raggiunge la cima.

L'estasi originaria si sarebbe avuta nella Preeternità, e l'anima umana ne conserverebbe l'intimo ricordo. Secondo i *sufi* le tracce di una tale estasi che si ebbe «nel tempo prima d'ogni tempo» risalgono a Corano, 7: 172 sgg., laddove si fa riferimento al cosiddetto «patto primordiale» che avrebbe avuto luogo tra le anime prima che il Tempo iniziasse il suo scorrere. Il Signore chiese agli spiriti (*rūḥ*, pl. *arwāḥ*)<sup>6</sup> li raccolti: *Alastu bi-Rabbikum?* «Non sono dunque io il vostro Signore?» Essi avrebbero risposto: *Balī, šahīdna* «Sì, lo attestiamo»<sup>7</sup> e avrebbero iniziato il loro ciclo storico, nel tempo, e la loro discesa in questo «basso mondo» (*dūnya*). Secondo le successive esegesi *sufi* questo riconoscimento avrebbe prodotto nei presenti uno stato di estasi, di unione (*'uns*) e di dolcezza che è sempre presente, latente, rimosso, nell'animo umano. Nascendo, prendendo corpo, l'essere avrebbe dimenticato questo momento senza tempo, ma allorché questi pratica lo *dīkr*<sup>8</sup> o presta ascolto (*samā'*), tale stato interiore rimosso e latente riemergerebbe imperioso nell'essere umano, producendo stati estatici di diversa intensità e gradazione. I movimenti fisici, *raqs*, che scaturiscono dall'ascolto, e che accompagnano l'estrinsecarsi dell'estasi, possono essere di carattere individuale o collettivo, così come 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 iconograficamente da numerose miniature.

Storicamente la pratica del *samā'* sembra apparire verso la metà del III secolo dell'Egira, IX secolo d.C., tra i circoli *sufi* di Baḡdad, per diffondersi in seguito in area indoiranica. Tra i primi sostenitori del *samā'* vi furono, secondo uno dei primi storici del sufismo, Abū 'abd ar-Rahmān Sullami (n. 963) nella sua *tabaqāt as-sufiye*, titani quali Dhu'n Nun Misrī (796-859), Junayd al Baḡdadī (830-910), Šiblī (861-946) e Nūrī (963-1021?). In quei primissimi tempi un incontro di *samā'* era innanzitutto l'«ascolto» della Parola divina, il Corano, ascoltato in veglie di meditazione e

<sup>6</sup> Nella tradizione islamica permane la differenza, presente anche nel cristianesimo originario, tra *rūḥ*, «spirito, animo» di natura divina, immateriale, preesistente (la «scintilla», la luce divina degli gnostici) e *nafs*, «anima, ego», di altra natura. Nella tradizione *sufi* colui che percorre una via spirituale (*tariqa*) lotta e si sforza (è questa la *ḡihad ul akbar*, come la definì il Profeta stesso) di affinare la *nafs* attraversando gradi diversi che vanno da *al-nafs ul-ammara*, «L'anima egotica che comanda», sino a *al-nafs al-mutma'inna*, «L'anima egotica pacificata, purificata».

<sup>7</sup> Come nota Jean During, le affermazioni *Balī*, «Sì»; *Balī šahīdna*, «Sì, lo attestiamo»; *Balī Dost*, «Sì, Amico»; *Balī, jān* «Sì, Anima mia», costituiscono alcuni dei ritornelli e dei testi più diffusi nei canti di matrice *sufi* d'area iranica e ottomano-turca. Cfr. J. DURING, *Musique et extase. L'audition mystique dans la tradition soufie*, Albin-Michel, Paris 1988.

<sup>8</sup> Il termine arabo classico *dīkr* (turco *zīkr*) è traducibile con «ricordo, ripetizione, menzione». Come si sa, le esortazioni al «ricordo» di Iddio sono frequentissime nel Corano e nei detti (*aḥadīth*) del Profeta Muhammad. In particolare, lo *zīkr* divenne una pratica centrale e fondamentale nei percorsi di affinamento interiore di carattere esoterico ed iniziatico propri delle varie *turuq* («vie, confraternite») *sufi* sorte all'interno dell'Islam. Nel corso dei secoli, all'interno di ogni confraternita si venne formando un proprio autonomo e particolare tipo di *zīkr*, vocale (*ḡāhri*) o silente (*ḥāfi*), individuale o collettivo, caratterizzato da determinate sequenze di nomi divini ricordati secondo precisi, o meno, numeri di ripetizione, inframmezzati da invocazioni, preghiere, canti, poesie talora accompagnati da strumenti musicali.

preghiera, vive ancor oggi, dette *tahāğğud*.<sup>9</sup> Dal canto suo, il Corano veniva presu-  
mibilmente cantillato secondo le forme e i modi già allora sofisticatissimi della can-  
tillazione *tartīl*. Si può immaginare come in quest'atmosfera si sia iniziato a ascoltare  
dei versi, e successivamente della poesia di carattere erotico/mistico, per i motivi che  
lo Pseudo al-Ġazālī<sup>10</sup> espone nel suo *Kimya-e sa'adat*.

Il primo motivo che lo Pseudo al-Ġazālī adduce 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 è talmente sommerso dall'Amore da poter fare un *samā'* 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 e inoltre o-  
gni 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 ar-  
rangi su dei modi (*dastân*) o che se ne disponga altrimenti. Non si può, poi, accorcia-  
re o allungare i versetti in funzione della linea melodica, come si fa con la poesia». Il  
quarto motivo che al-Ġazālī porta è che «i canti devono essere mescolati ad altre so-  
norit  per poter esercitare un maggiore effetto, come quelle del flauto (*ney*) o del *daf*  
(tamburo a cornice), ci  che non si pu  fare con il Corano». Il quinto motivo, infine,  
  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 vengo-  
no cantati non sono in accordo con il proprio Stato chiede che si canti qualcosa  
d'altro e questo non si pu  fare con la parola di Dio».

Ben presto, «l'ascolto» si spost  quindi su precisi generi poetici, quali il *ġazāl*<sup>11</sup>  
o la *qasida*, composti spesso da poeti sulla Via e ascoltati e intesi prestando orecchio  
ai molteplici sovrasensi interiori del testo. Contemporaneamente si svilupparono spe-  
cifici repertori musicali che in varie forme (trasmessi oralmente, poi trascritti e tran-  
snotati) raggiunsero i nostri giorni. Dopo gli accesi dibattiti che opposero i dottori  
della legge (‘*alim*, pl. *ulam *; *faqih*, pl. *fuqah *) al mondo *sufi*<sup>12</sup> non tutte le Vie adot-

<sup>9</sup> Cfr. J. DURING, *Musique et Extase. L'audition mystique dans la tradition soufie*, cit., p. 20.

<sup>10</sup> Il trattato   stato attribuito ad Ahmad Majd al-D n Ġaz li (m. 1126), fratello del pi  noto fi-  
losofo Muhammad abu Ham d al-Ġaz li (m. 1111). Rinvio il lettore interessato a J. ROBSON (edited  
and translated by), *Tracts on listening to music. Being Dhamm al-mal hi by Ibn Ab l Dunya and  
Baw riq al 'ilm  by Majd al-D n al-Tusi al-Ġaz li*, London 1938.

<sup>11</sup> Il *ġaz l*   un genere poetico classico in dieci-dodici distici monorimi, prevalentemente di  
tema amoroso, assai diffuso nelle culture di lingua persiana. Una delle caratteristiche del *ġaz l*, sin dal  
suo primo apparire, consiste nell'essere cantato, cos  che la forma poetica diviene difficilmente sepa-  
rabile dalla forma musicale. In India, ad esempio, il termine   divenuto oggi sinonimo di un genere  
musicale leggero (*urban light genre*) affine alla canzone, laddove nel mondo ottomano-turco il *gazel*    
un genere musicale classico di canto a ritmo libero di difficile esecuzione. I poeti di lingua persiana,  
secondo la poetica dei molteplici *sovrasensi* interiori di un verso, affidarono al *ġaz l* una fitta rete di  
significati allegorico mistici, che assumono una forza dirompente dall'esser cantati cos , «a fior di  
labbro».

<sup>12</sup> Per una pi  ampia trattazione sui dibattiti all'interno del mondo *sufi* si rinvia a J. DURING,  
*Musique et extase. L'audition mystique dans la tradition soufie*, cit., pp. 73-80, cos  come, sulla liceit 

tarono 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,<sup>13</sup> 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 (arabo *Mawlana*, persiano *Moulana*, «maestro») Jalâl-ud-Dîn Rûmî (Balkh, 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*.<sup>14</sup>

### Il *samā'* in Mevlâna

Per poter cogliere meglio il particolare significato del *samā'* nella vita e nell'opera di Rûmî sembra necessario ricostruire brevemente il contesto nel quale egli visse.

Sembra, infatti, che agli inizi della sua carriera a Konya Mevlâna (lett. «nostro maestro») non praticasse affatto il *samā'*, pratica decisamente «da dervisci», ma fosse piuttosto un posato uomo di cultura ed uno studioso rispettato, insegnante di *fiqh* (scienza del diritto coranico, giurisprudenza) e *šarî'a'* l'insieme canonico della Legge rivelata). È molto probabile che nella sua infanzia Mevlâna abbia assistito ad alcuni *samā'* tra il circolo di dervisci *kubravî*<sup>15</sup> che suo padre, il grande Bahâ ud-Dîn Walâd (m. 1231), dirigeva a Balkh, nello storico Khorasân-i Bozorg, attuale Afghanistan nordoccidentale. Mevlâna potrebbe poi aver anche osservato dei *samā'* durante una

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.

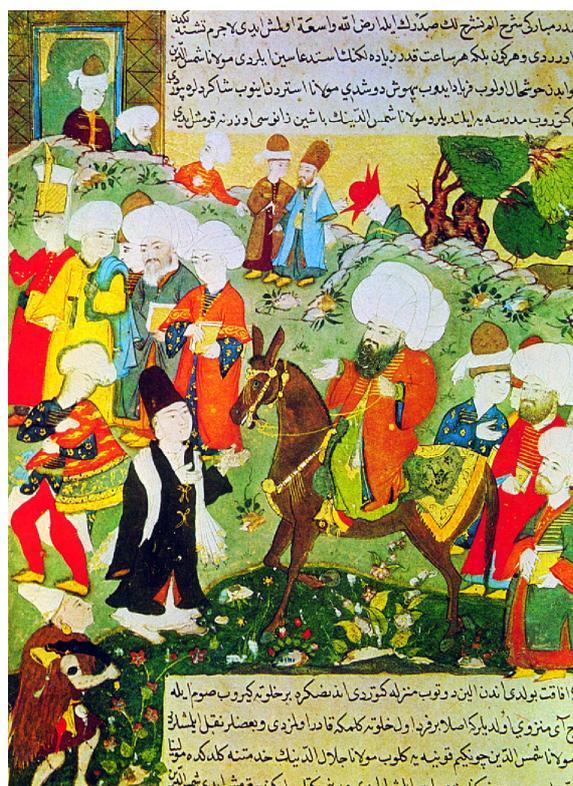
<sup>13</sup> Ricordiamo brevemente alcuni rami della *qâdiriyya*; i dervisci *naqshbândi-ğâhri* del Turkestan cinese; gli *ahl-a hâqq* del Kurdistan; la *čištiyya* indo-pakistana, che costituisce un caso in sé per il successo planetario avuto dal suo grande esponente, il cantore (*qawwâl*) Nusrat Fateh 'Ali Khan (1948-1997), dalla sua personale interpretazione del genere devozionale *sufi* detto *qawwâli* e dal suo incontro con esponenti della «World Music» quali Peter Gabriel e Michael Brook.

<sup>14</sup> *Sema* è, naturalmente, *samā'* traslitterato «alla turca». Nel corso di queste pagine impiego questo termine per indicare il particolare incontro cerimoniale *sufi* così come è venuto configurandosi all'interno della confraternita *mevlevî* di area ottomano-turca a partire dal XIII d.C. sino ai giorni nostri. *Semazen*, invece, significa letteralmente «colui che compie il *sema*». Il termine «danzatore» o «ballerino» suona piuttosto offensivo alle orecchie di un *mevlevî*.

<sup>15</sup> Najim al-Dîn Kubrâ (1146-1221), visse nel Khwarazm, regione dell'Asia centrale, scrisse l'importante trattato *favâ'ih al-jamâl wa fawâtiḥ al-jalâl* («I profumi della Bellezza e le vie dello Splendore») e fu uno dei grandi *sufi* dei suoi tempi. Il suo mausoleo (*maqâm*), visitato ancor oggi, si trova a Kohna-Urgench, tra Turkmenistân e Uzbekistân. Egli fu soprannominato «l'insegnante dei santi» per il livello raggiunto da alcuni suoi allievi, quali il padre dello stesso Mevlâna, Bahâ ud-Dîn Walâd (m. 1231); lo *šeiḥ* Sayfuddin Bâkharzi (m. 1261) e dal più famoso di tutti, 'Alâ al-Dawla Semnâni (m. 1336).

delle soste del viaggio durato vent'anni, che portò la sua famiglia dalla natia Balkh, preda dei Mongoli, sino a Konya, nell'attuale Turchia. A quei tempi Konya, antico centro nella regione anatolica (l'Iconium di San Paolo apostolo) era divenuta la capitale del regno Selgiuchide e Bahâ ud-Dîn Walâd aveva accettato l'invito del suo sovrano Kayqubad. Durante questo viaggio ventennale Mevlâna, ancora bambino, avrebbe incontrato il grande poeta *sufî* di lingua persiana Farid ud-Dîn 'Attâr (1140-1230) che gli donò il suo '*Asrar Nama* («Il libro dei segreti») predicendogli il suo luminoso destino. Ancora in viaggio, Mevlâna completò gli studi sotto la guida del padre e nel 1225 sposò Jawhar Khâtûn (in turco Gevher Banu), figlia del maestro *sufî* Shārâf-al Dîn Lālâ di Samarcanda, che gli avrebbe dato due figli. A Konya, infine, nel 1231 suo padre Bahâ ud-Dîn Walâd lasciò questo mondo affidando al giovane Mevlâna la cura della famiglia, la direzione del circolo di dervisci e lasciandogli una carriera avviata di dottore della legge. Secondo i biografi fu solo nel 1244 che Mevlâna, stimato «professore» trentasettenne, incontrò uno strano, enigmatico derviscio vagante detto Şâms-i Tabrîz: l'incontro con Şâms cambiò radicalmente la vita del professor Mevlâna, al punto che i critici dividono la sua opera in due fasi principali: «prima» e «dopo» Şâms.<sup>16</sup>

<sup>16</sup> Tra le opere della prima fase vanno ricordate il *Fihî-mâ-Fih*; i *Mawâ'iz majâlis-i sab'â*; le lettere, *Maktûbât*; le quartine sparse *rubâ'iyât*. Le opere della seconda fase bruciano del fuoco acceso da Şâms: il *Divân-i-Şâms-i-Tabrizî* (raccolta di circa 50.000 versi in varie forme e generi, ma soprattutto *ğazâl*) e il monumentale *Masnavî-i-Mathnavî* (circa 26.000 distici).



L'incontro tra Mevlâna e il derviscio vagante Shâms-i Tabrizî  
in una miniatura tratta dal *manaqib ul-arifin* (XIV secolo)

All'incontro tra i due, detto proverbialmente il «confluire dei due mari», seguì un periodo di ritiro spirituale (arabo, *ḥālwat*; turco, *halvet*), severamente criticato dalla comunità dei benpensanti di Konya. Come spesso accade, al felice periodo di unione seguì il tormento della separazione: Şâms scomparso una prima volta, per riapparire solo tre anni dopo a Damasco. Fu lo stesso giovane figlio di Mevlâna, Bahâud-Dîn Walâd (1226-1318), che raggiunse Şâms a Damasco e lo riportò a Konya, nell'esultanza del padre. Dopo questo nuovo periodo di piena felicità, Şâms disparve per una seconda, definitiva, volta lasciando questo basso mondo (*dünya*) in maniera misteriosa nel 1247.

Le principali teorie sull'adozione della pratica del *samâ'* da parte di Mevlâna e della comunità originaria che lo seguiva a questo punto divergono: secondo alcuni<sup>17</sup> già durante il primo periodo della separazione di Şâms, Mevlâna avrebbe chiesto ai cantori (*qawwâl*) di cantare poemi amorosi mentre egli si dava notte e giorno al

<sup>17</sup> Dowlatshahi Samarqandi, *Tazkhirat ol-Shoâra*, citato da Hâkemi, *Sama dar Tasavvof*, Téhéran 1359/1980: 134. Entrambi in J. DURING, *Musique et extase. L'audition mystique dans la tradition soufie*, cit., p. 254.

*samā'*. A proposito di questo intenso periodo, il figlio Sultân Walâd nel suo *Rabâb Nâma* ("Il libro del *rabâb*") avrà a scrivere:

Giorno e notte danzava il *samā'* e sulla terra divenne come il firmamento che gira.

Secondo simili fonti, la maggior parte dei *gazzâl* del suo *Dîvân-i-Şâms-i-Tabrizî* composti quasi interamente con il *nom de plume* (*taħallos*) del proprio maestro, datebbero a quest'epoca.

Una seconda teoria proviene da Aflâkî,<sup>18</sup> il primo biografo di Mevlâna e storico della *mevlevîye*, secondo il quale fu piuttosto nel 1247 che, dopo la scomparsa definitiva di Şâms, un quarantenne Mevlâna istituì il rituale del «concerto spirituale», collettivo e con strumenti musicali, creando scandalo tra studiosi e benpensanti.

Una terza teoria viene dall'etnomusicologo Jean During, nostra guida in queste pagine, il quale, analizzando più attentamente le fonti, nota come un simile incontro cerimoniale fosse stato istituito molto tempo prima, quando ancora viveva con Mevlâna a Konya: grazie a Şâms, Mevlâna avrebbe avuto la rivelazione del proprio stesso stato interiore e avrebbe iniziato a praticare il *samā'*; pratica «da dervisci» non consona ad uno studioso e ad un dottore della legge della sua fama. A ben vedere, molti aneddoti dallo stesso *al-Manaqîb al-'Arifîn* («La ghirlanda degli gnostici») di Aflâkî<sup>19</sup> riportano di *samā'* ai quali Mevlâna e Şâms partecipavano insieme. Il più famoso di questi racconta di come Mevlâna roteasse di fronte a dei perplessi notabili selgiuchidi, venuti ad inaugurare una scuola coranica (*medrese*) della quale avrebbe dovuto essere il direttore.

Sia come sia, a partire da quel 1247 Mevlâna iniziò - oppure continuò - a praticare il *samā'*.

Va sottolineata, a questo punto, una dimensione assolutamente tipica del *samā'* di Mevlâna, propria solo a lui: l'estasi, infatti, poteva coglierlo non solo ascoltando musica, ma anche al mercato (*bazâr*) ascoltando casualmente il suono del martellino d'un orafo, oppure in un mulino, ascoltando il suono della mola che sembrava ripetere: *subbûh, quddûs* («il Glorificato, il Santo»). Da questo punto di vista si può dire che, proprio come nei primi classici del *taşawwuf*, per Mevlâna non contasse tanto *cosa* veniva ascoltato, ma *come*, con che disposizione interiore, veniva ascoltato.<sup>20</sup>

<sup>18</sup> Si veda C. HUART, *Les saints des derviches tourneurs*, 2 voll., Ernest Leroux, Paris 1918-1922, vol. I, p. 72. L'opera è la traduzione dall'originale persiano di S. A. AFLÂKÎ, *al-manaqîb al-'arifîn* («La ghirlanda degli Gnostici»), Ankara.

<sup>19</sup> Per una trattazione piuttosto recente del *samā'* in Mevlâna, fatta dallo stesso curatore e traduttore in lingua turca moderna del *al-manaqîb al-'arifîn* di Aflâkî, si veda T. YAZICI, *La danse soufie (samâ') à l'époque de Mawlânâ*, in «Journal d'Histoire du Soufisme» 4 (2004), pp. 5-18.

<sup>20</sup> Ad esempio Abu-l Qassîm al-Quşayrî (m. 1074), nel suo *Ahkâm al samâ'*, laddove si distinguono tre tipi di ascolti: secondo il sapere, '*ilm*'; secondo l'estasi, *wajd*; secondo la Verità, *al Haqq*, così come tre tipi di ascoltatori: coloro i quali ascoltano secondo la loro natura *tâb*; coloro i quali ascoltano secondo il loro *hâk*; coloro i quali ascoltano secondo il Vero, *al-Haqq*. Il grande solista di flauto *ney* (*neyzen*) di formazione *mevlevî*, Kudsi Erguner, sostiene a questo proposito che non esiste una «musica *sufî*», quanto piuttosto la musica ascoltata «dai *sufî*».

Un'ulteriore, fondamentale, caratteristica del *samā'* di Mevlâna era che durante il suo roteare egli improvvisava dei versi che alcuni incaricati attorno a lui si affrettavano a trascrivere, e che lui stesso, il giorno dopo, correggeva e aggiustava secondo le norme della lirica persiana, verso le quali nella sua opera si dichiara spesso insofferente, e che ci giungono ancor adesso vivi, toccanti, colmi del suo intenso stato interiore. Ed è forse questo il più grande miracolo di Hazret-i Mevlâna: la sua opera!

### Il *samā'* dei primi *mevlevî*

L'amore di Mevlâna per la musica e la sua personalissima, intima, disposizione all'«ascolto», fece sì che molto presto si radunò intorno a lui un piccolo *ensemble* di musicisti professionisti<sup>21</sup> che erano anche suoi devoti e che accompagnavano i primi *samā'*. Tra essi Aflâkî, ricorda Kamâl, cantore (*qawwāl*) e compositore; Abu Bakr-e Rabâbî, suonatore di viella ad arco *rabâb*; Hamza, solista dell'amato flauto *ney* (*neyzen*) «gran maestro dell'arte sua» al quale Mevlâna riservò grandi attenzioni: secondo Aflâkî, infatti, alla sua morte Mevlâna: «lo risuscitò per tre giorni, in modo da poter ascoltarlo un'ultima volta».<sup>22</sup>

Quali erano gli strumenti e i generi musicali dei primi tempi? Il canto, naturalmente, aveva un ruolo primario, e molto spesso i testi cantati erano composizioni di Mevlâna. Come accade ancor oggi, soprattutto in area azera, il cantore (*qawwāl*) si accompagnava su di un tamburo a cornice (*daf*, *dāyre*, *bendîr*). Il flauto *ney*, che, come vedremo, apre il monumentale *Masnavî-Mathnavî* aveva un ruolo di guida, soprattutto in quel genere che è l'improvvisazione non misurata (o a ritmo libero) detta *taksîm* (arabo *taqâsim*). La viella *rabâb* cantata da Mevlâna era una viella della famiglia detta «a puntale», ancor oggi diffusa in area iranica, caucasica e centroasiatica (qui con il termine *ghiççak*), laddove nell'attuale Turchia è stata sostituita verso la fine del XIX secolo dalla viella detta *kemençe-i-rûmî*, parente della *lyra* greca.<sup>23</sup>

<sup>21</sup> Nell'opera di Mevlâna il musicista viene sempre detto *muṭrîb* «musicista, menestrello». Il termine è tipico della lirica persiana e ottomana, ma è invece scomparso nella lingua turca moderna creata *ex novo* nei primi decenni del Novecento, rimanendo così un termine puramente «letterario». Sembra interessante, però, notare come il termine, nell'interpretazione di un musicista turco contemporaneo, Kudsi Erguner (comunicazione orale, agosto 2006), denoti «colui che ha il *tarab*», ossia la particolare emozione estatica che è rimasta un concetto cardine dell'estetica musicale dei paesi di lingua araba. Il termine *muṭrîb* rimase, però, inalterato in seno alla confraternita dei «dervisci rotanti» (*mevlevîye*), ad indicare i musicisti e lo spazio loro designato nella sala, detta *samâhâne*, dove si tiene il particolare rituale *mevlevî*. Nell'attuale Iran, invece, il termine persiano acquisì un altro significato, indicando i particolari «generi urbani leggeri» (*urban light genres*) di caffè e avanspettacolo, possibili antenati di certo *pop* iraniano/americano detto *losanjelesi*.

<sup>22</sup> C. HUART, *Les saints des derviches tourneurs*, cit., vol. I, p. 211.

<sup>23</sup> Approfondisco il passaggio da viella a puntale a lira, interessante dal punto di vista organologico e culturale, documentando il passaggio dall'originario gusto persiano ad una nuova estetica ottomana turca in G. DE ZORZI, *Incontri di dervisci a Karkhidon. 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.

Va notato come ai giorni nostri un tipico ensemble *mevlevî* sia, di norma, composto da: flauto *ney*, liuto a manico lungo *tanbûr*, liuto a manico corto 'ud, viella *kemençe*, timpani *küdüm*, tamburi a cornice *def*, *bendîr*, piatti *halîe*, insieme alle voci di cantori e recitatori coranici (*hâfiz*). Tra il XIX e il XX vennero introdotti sperimentalmente strumenti occidentali come il violino, la viola, il violoncello (*vîyolon-sef*), e il clarinetto (*klarnet*).

Tra i primi generi musicali, Aflâkî cita esplicitamente solo il *pişrow*, la *nowbe* e il *basît*.<sup>24</sup>

Il termine persiano *pishrow* letteralmente significa «preambolo, preludio» ed è divenuto oggi il *peşrev*, uno dei brani obbligatori, il «preludio», appunto, di una cerimonia *mevlevî* (*âyîn*).

Secondo l'etnomusicologo Owen Wright,<sup>25</sup> il termine *basît* era già in uso nel X secolo: il termine *naşîd* designava una sezione iniziale composta su uno o due versi esposti in ritmo libero laddove il resto della canzone veniva detto *basît*. Nel suo capolavoro *Ĝāmi al-Alhān* («Raccolta di melodie») il musicista, compositore e musicologo 'Abd ul-Qādir Marāghî (m. 1435) inserisce il *basît* tra le forme principali dei suoi tempi, descrivendola come composta da versi in lingua araba con preludio strumentale mentre il *naşîd* alternava versi con sezioni non misurate a sezioni composte su di un ciclo ritmico fissato. La *nawba*, infine, era -ed è ancora- una *suite* diffusa in tutto il mondo musicale di lingua araba, sia orientale che occidentale (*maş-riqîl mağribî*), che alterna sezioni vocali e strumentali. Nello stile occidentale (*mağ-ribî*), in particolare, la *nawba* era una sequenza di composizioni appartenenti alla «forma-canzone» attribuite al mitico Ziryāb (m. 850 d.C.) che sarebbe arrivato alla corte Omayyade di Córdoba nell'822: è interessante notare come in una tale sequenza i primi due generi sembrano essere stati proprio il *naşîd* e il *basît*, definiti con gli stessi termini che nella tradizione orientale (*maşriqî*) ma associati con ritmi lenti (o, meglio, «pesanti»).

La pratica del *samā'* dei tempi di Mevlâna, secondo l'etnomusicologo Jean During, non era veramente innovativa rispetto alla pratica del *samā'* degli originari circoli *sufî* indoiraniani, così come non lo erano gli stessi «movimenti rotanti», descritti già nel XII secolo dal poeta *sufî* di lingua persiana Ahmād Tūsi. I movimenti rotanti, inoltre, si alternavano ad altri tipi di moti fisici rimasti vivi in altre tradizioni.<sup>26</sup> È probabile che Mevlâna e i suoi intimi si «muovessero» anche in altre maniere, e che solo la danza circolare venisse codificata e restasse nei secoli. Ma era poi il *samā'* in sé che, ai tempi di Mevlâna e di suo figlio Sultân Walâd, doveva essere ben più spontaneo, esaltante, esaltato, sregolato, pieno d'entusiasmo e d'estasi incontrollata, rispetto alla cerimonia che, secondo During e la maggior parte degli studiosi, sarebbe stata codificata e cristallizzata in seguito.

<sup>24</sup> J. DURING, *Musique et extase. L'audition mystique dans la tradition soufîe*, cit., p. 182.

<sup>25</sup> Di riferimento in questo passaggio: O. WRIGHT, *Arab Music I, Art Music*, 1-5, in S. SADIE (ed.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Mac Millan Publishers Limited, London 2001-2002, vol. I, p. 802.

<sup>26</sup> J. DURING, *Musique et extase. L'audition mystique dans la tradition soufîe*, cit., p. 172.



‘Tra le rovine si celano i tesori’. Un *samâ‘ mevlevî* privato

### L’evoluzione storica del *samâ‘ mevlevî*

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.<sup>27</sup> A lui succedette Ulu Arif Çelebi (m. 1319), e da lui 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 *sufî*, nelle quali la «catena» di discendenza (*silsila*) non scorre mai per discendenza familiare quanto piuttosto per filiazione spirituale, da maestro ad allievo. È a 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 (*ğuma*) 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 *samâ‘*.

<sup>27</sup> Sultân Bahâ-ud-Dîn Walâd (1226-1318) compose una raccolta di liriche in vario metro, detta - come d’uso - *Divân*, tre *Masnâvî* l’*Ibtidânâma*, il *Rebabnâmâ* e l’*Intihânâmâ*, oltre ad un’opera in prosa intitolata *Ma‘rif*. In lingua italiana WÂLAD, *La parola segreta*, Libreria Editrice Psiche, Torino 1993.

Il rituale 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 *mukabele*, venne caricato di profonde interpretazioni simboliche: dal significato metafisico del rituale in sé, alla creazione d'uno spazio sacro,<sup>28</sup> all'abbigliamento dei partecipanti e al metodo stesso per la rotazione.

Nei centri *mevlevî* – detti in ordine d'importanza e di grandezza *tekke*, *dargâh* o, semplicemente, *mevlevîhâne*<sup>29</sup> – un *âyin* divenne 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 un periodo detto dei «Mille e Uno giorni»; già in questo periodo essi venivano avviati a varie pratiche secondo le loro predisposizioni, divenendo suonatori di flauto *ney*, di *rebâb*, di *kudüm*, cantori, *semazen*, ma anche calligrafi, poeti e letterati. Di fatto, la tradizione della musica colta ottomana, e più in generale delle arti *tout court*, 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 grande osservanza sunnita, essa fu molto amata dall'*élite* intellettuale e dai ceti più alti, tra i quali raccolse molti sinceri adepti. Un simile carattere «*upper class*» ebbe notevoli riflessi «politici»: va ricordato come il *tarikâtçı dede*, ossia la guida della confraternita, incoronasse il nuovo sultano cingendolo simbolicamente della spada di 'Osman, il mitico fondatore della dinastia ottomana.<sup>30</sup>

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. Con la caduta dell'Impero Ottomano e la nascita della Repubblica di Turchia nel 1923, i suoi numerosi e fiorenti centri vennero ufficialmente chiusi nel 1925, insieme a tutti gli altri centri dei dervisci, così come vennero confiscate tutte le proprietà dei vari ordini *sufî*.

<sup>28</sup> A. F. AMBROSIO, *La danse des 'derviches tourneurs' et la création d'un espace sacré*, in «Journal d'Histoire du Soufisme» 4 (2004), pp. 97-105.

<sup>29</sup> Simili termini possono essere resi con «convento, luogo per temporanei ritiri spirituali». Si noti, però, come nell'Islam, in virtù dell'esempio e dei detti del Profeta, non vi debba essere clero e come il monachesimo sia proibito.

<sup>30</sup> T. ZARCONI, *La mevleviye, confrérie des derviches tourneurs*, in A. POPOVIC - G. VEINSTEIN (cur.), *Les Voies d'Allah. Les Ordres Mystiques dans le monde musulman des origines à aujourd'hui*, Fayard, Paris 1996, p. 505.



Musica come pratica quotidiana in un *tekke mevlevî*

### L'Âyin-i-Şerif

Da un punto di vista musicologico, sin dalla seconda metà del XIV secolo venne definendosi un particolare genere musicale detto *Âyin-i-Şerif*, che divenne la forma musicale più lunga ed elaborata della musica classica (*sanat musîğî*). Tre anonimi *âyin mevlevî*, detti *beste-i kadim* («composizioni antiche»), costituiscono una delle più antiche testimonianze musicali in area ottomana.<sup>31</sup> La maggior parte dei compositori di *âyin* furono, ovviamente, degli eminenti dervisci *mevlevî* ma va notata l'interazione tra la corte (*serail*) e i centri *sufî*: è paradigmatica la figura di un sultano come Selim III (1761-1808) che fu insieme *mevlevî* (discepolo del maestro spirituale e poeta mistico di lingua *osmanh* Şeiḫ Galib Dede, 1757-1799), poeta, musicista e compositore. Tra le sue composizioni viene eseguito tutt'oggi, il suo *Sûzidilâra Âyin-i Şerif*.

Allo stato attuale si eseguono una quarantina di *Âyin-i-Şerif*, in diversi assetti modali, *makâm*.<sup>32</sup> Le trascrizioni in notazione occidentale si devono principalmente

<sup>31</sup> I. E. BINBAŞ, *Music and samâ' of the Mavlaviyya in the Fifteenth and Sixteenth Centuries: Origins, Ritual and Formation*, in A. HAMMARLUND, T. OLSSON, E. ÖZDALGA (eds.), *Sufism music and society in Turkey and the Middle East*, Sweden Research Institute in Istanbul (S.R.I.I.), Istanbul 2001, vol. X, pp. 74-75.

<sup>32</sup> Il termine arabo *maqâm* (nell'accezione turca *makâm*, azera e armena *mugham*, centroasiatica *maqom*, uigura *muqâm*) ha diversi livelli di significato: esso significa letteralmente «luogo, stazione» e quindi anche «luogo visibile, elevato» ossia «palco, pedana», elemento comune a molte tradizioni musicali che prevedano «interpreti», spesso professionisti pagati per la loro opera e riconosciuti tali dagli ascoltatori. Da questo senso letterale si passa ad un significato più tecnico e mu-

all'opera titanica di due musicisti e musicologi di formazione *mevlevî*, il suonatore di *ney* (*neyzen*) Rauf Yektâ Bey (1871-1935) e il suonatore di timpani (*kudümzen*) Sadedtin Heper (1899-1980).<sup>33</sup>

L'originaria intelaiatura formale di un *Âyin-i Şerif* (*Na'at*, *Baş Taksîm*, *Peşrev*, quattro *selâm* con varie modulazioni interne, sia melodiche che ritmiche; *Son Peşrev*, *Son Yürük Semâi*, *Son Taksîm*) ci giunge pressoché intatta dal XVII secolo.

Da un punto di vista «operativo», è importante notare come in un *Âyin-i Şerif* i musicisti (*muṭribân*) siano sotto la direzione del *neyzenbaşı* (lett. «capo dei suonatori di flauto *ney*») il quale è sempre in contatto con il *kudümzenbaşı* (lett. «capo dei suonatori di timpani»). Il *neyzenbaşı*, inoltre, decide chi eseguirà i brani improvvisati detti *taksîm*, veri e propri «ponti modulanti» della cerimonia.

Sembra necessario passare ora ad una visione ravvicinata del cerimoniale, del quale si è cercato di evidenziare gli aspetti formali, musicali e, soprattutto, il significato interiore di tali fasi, così come si presenta, dopo molti secoli nella maggior parte dei gruppi *mevlevî*:

1. Ingresso dei musicisti, dei *semazen* e dello *şeyh*, «guida, maestro».
2. (In alcuni gruppi) *ascolto* del Corano cantillato.
3. (In alcuni gruppi) *post duasi*, preghiera condotta dal maestro in lode al Profeta, ai suoi Compagni, a Rûmî.
4. (In alcuni gruppi) *zîkr*, «ripetizione, ricordo» del Nome *Allah* undici, trentatrè o novantanove volte.
5. *Na'at*, «Lode», genere vocale che occupa un posto a sé nella tradizione *mevlevî*. Dalla seconda metà del XVII è consuetudine eseguire il particolare *na'at-i Mevlâna* composto da Mustafa Buhurizade Itrî Dede Efendi (1640-1712) su alcuni versi di Rumî in lode al Profeta; il *na'at* è un genere esclusivamente vocale, di estrema difficoltà. Esso si conclude con un colpo di timpani *kudüm*, simbolo, secondo alcuni, del *kûm* («Sii») preeterno, con il quale ebbe inizio la creazione.
6. *Baş taksîm*, «Primo preludio improvvisato» del *ney* solista, detto anche *post taksîmî*: serve per cambiare di *makâm* dal caratteristico *makâm rast* nel quale è composto il *na'at*. Si dice, però, che questo primo *taksîm* alluda al soffio di-

sicale, indicando particolari «modi» o «assetto modali» che comprendono un terzo, ulteriore significato intrinseco, ossia quello di «gerarchia di altezze» interna all'assetto modale, laddove vi può essere una nota considerata *sultân*, «sultano» (la fondamentale), una considerata *vizîr*, «ministro» (la tonica), una considerata *yeden*, «riposo» (la sensibile) e tra esse si stabilisce un rapporto, appunto, «gerarchico», che spesso sfocia in «percorsi» (*seyîr* nella tradizione classica ottomana) tra l'una e l'altra. Nella tradizione musicale *sufî* esiste, infine, un ulteriore significato del termine: «luogo» nel quale condurre l'attenzione di chi ascolta, per poi portarla sapientemente attraverso «percorsi», vie e passaggi là dove giunge l'artista stesso, a sua volta strumento della musica nel suo farsi.

<sup>33</sup> Si vedano R. Yetkâ-Bey, *La Musique turque*, in *Encyclopedie de la Musique et Dictionnaire du Conservatoire*, vol. 5, fondateur A. Lavignac, Delgrave, Paris, 1923 e S. HERPER (hazırlayan), *Mevlevî Âyinleri*, Konya Turizm Derneği Yayını, Konya 1979.

- vino che percorre e anima il mondo (*HÛ*).
7. *Peşrev*, «preludio strumentale» (dal persiano *pişrow*) dell'Âyin, composto nello specifico *makâm*, «assetto modale», spesso nel ciclo ritmico *Devr-i Kebir* in 28/4. I *semazen* si alzano da terra ed iniziano le deambulazioni cerimoniali. L'esecuzione del *Peşrev* continua sino a quando i *semazen*, guidati dal *postnişin*, hanno compiuto per tre volte il giro del perimetro dello spazio sacro. Questa particolare fase viene detta anche *Devr-i Veled* e i tre giri perimetrali alludono: 1. alla consapevolezza della presenza di Iddio; 2. all'osservanza di Iddio; 3. all'Unione con Iddio.
  8. Conclusi i tre giri, spesso si ha ancora un breve *taksîm* di *ney* che permette l'attacco sulla nota d'inizio dell'Âyin.
  9. Quattro *selâm*, «salutazioni» in cicli ritmici differenti durante le quali i *semazen* iniziano a girare su se stessi, compiendo allo stesso tempo un cerchio perimetrale.
  10. Il primo (*birinçi*) *selâm*, di solito, è composto in metro *Devr-i Revan*, (14/8) ma può essere composto anche in *düyek* (8/8) o in *ağır düyek* (8/4). Si dice che simbolizzi la presa di coscienza dell'esistenza del Vero e della sottomissione alla volontà di Iddio;
  11. Il secondo (*ikinçi*) *selâm* è composto in un ciclo ritmico detto *ağır evfer* (9/4). Si dice che in questo secondo *selâm* si ammira la grandezza di Iddio e la Sua capacità creativa;
  12. Il terzo (*üçünçü*) *selâm* ha tre movimenti: il primo è in *Devr-i Kebir* (28/4), ma anche in *frençin* (12/4) oppure in *çiftedüyek* (16/4); il secondo è in *aksak semai* (10/8) e il terzo è in *yürük semai* (6/8). Si dice che il terzo *selâm* alluda alla sottomissione e all'Unità con Iddio. È tradizione che i testi cantati siano di Aflâkî Dede: *Ey ki hezar aferin, bu nice sultan olur*;
  13. Il quarto (*dördünçü selâm*) ritorna in *ağır evfer* (9/4) e riporta gli stessi testi del secondo (*ikinçi*) *selâm*: allude al ritorno alla vita nel mondo e all'esistenza fisica, nel corpo, del *semazen* che ha svolto un vero e proprio viaggio;
  14. Concluso il quarto *selâm* si suole chiudere la cerimonia con un *Son Peşrev* e con un *Son Yürük Semai*. È consuetudine diffusa cantare due poemi del primogenito e successore di Rûmî, Sultân Walâd (m. 1320) in *makâm*, «assetto modale», *segâh*: *Şem'-i-ruhuna cismimi pervâne düşürdüm* e *Dinle sözümü sana direm özge edâdir* intervallate dal velocissimo *Son Yürük Semai*.
  15. Segue l'ultimo *taksîm*, eseguito da qualsiasi strumento nel fruscante roteare dei *semazen*.
  16. *Ascolto* del Corano, di solito del versetto 115 della *surat ul-baqara*;
  17. Specifica preghiera, invocazione (*du'a*) detta *gülbang*, recitata dallo *semazenbaşı* nella quale si elencano i grandi maestri della *silsila*, iniziando da Muḥammad, 'Ali, Hasan, Huseyn.
  18. Recitazione della *Fatiha*.
  19. Uscita dei *semazen* e dei musicisti.



Musicisti *mevlevî* (*mutribda mevlevîler*) nello spazio superiore loro riservato della *mevlevîhâne* di Galata. Riconoscibili da destra verso sinistra: flauto *ney* nella taglia *mansûr*; liuto a manico corto '*ud*'; violino eurocolto; cantori



Musicisti *mevlevî* in una foto degli anni 1990. In primo piano, con gli occhiali da sole, il grande *hâfiz* Kani Karaca (1930-2004). Dietro di lui, riconoscibili da destra verso sinistra: liuto a manico corto '*ud*'; viella *kemençe-i rumî*; cetra su tavola pizzicata *kanûn*; cinque flauti *ney*

### Note sul metodo *mevlevî*

Perché l'«ascolto» e la musica hanno avuto un ruolo così centrale nell'opera di Mevlâna, prima, e nella via *mevlevî*, poi? In che modo la bellezza, le arti, ma in particolare l'«ascolto» di musica e poesia, possono agire interiormente sull'essere umano? Esiste un «metodo *mevlevî*»?

Certo, Mevlâna aveva un dono particolare per la musica, e si è visto più sopra come nel *samâ'* egli sapesse cogliere sottili segreti (*'asrar*) che lo riempivano di gioia. C'è una storiella che riassume bene la situazione.

Un giorno Mevlâna esclamò: «La musica è il cigolio della porta del Paradiso». Un bigotto obiettò: «Non mi piace il cigolio delle porte». Il santo, allora, rispose: «Io odo il suono delle porte che si aprono; tu odi il suono di quelle che si chiudono».<sup>34</sup>

Leggendo Aflâkî risulta, poi, evidente come Mevlâna non amasse le disquisizioni filosofico-teologiche, ma un'interpretazione meramente edonistica – musica per il piacere di farla e di ascoltarla – benché fondamentale, soprattutto se si pensa al concetto estetico di *tarâb* («piacere, emozione estatica») appare riduttiva.

Nell'opera di Mevlâna, a prima vista, sembra mancare una risposta univoca, un disegno preciso, un metodo, un sistema di pensiero coerente: tutto viene esposto per analogia, un argomento porta ad un altro in preda all'ispirazione estatica, al *furor poeticus*. È, piuttosto, chi vi si pone di fronte che deve ricostruire in sé il mosaico a partire dalle singole tessere, in un paziente, lento, lavoro interiore.

La richiesta di un'esposizione più «sistematica» è comprensibile e, d'altronde, viene da lontano, da dopo il 1258, quando Hüsameddin Çelebi stesso chiese a Mevlâna di scrivere un'opera che istruisse ordinatamente l'iniziato sulle regole dell'ordine e sulle realtà mistiche. Leggenda vuole che Mevlâna, allora, estraesse dalle pieghe del suo turbante uno scritto con i primi diciotto distici dedicati al flauto di canna *ney*, preludio dell'immenso *Masnavî-i-Mathnavî*. ecco, in attesa di una trattazione più approfondita che ci si ripromette di fare in futuro, si può, per ora, considerare questa la risposta alla nostra domanda anche perché è la risposta che Mevlâna stesso diede ad Hüsameddin Çelebi, ossia i primi diciotto distici che aprono *Masnavî-i-Mathnavî* dedicati interamente, sovvertendo i codici letterari del tempo, ad un'umile canna: il termine *ney*, infatti, soggetto di questo primo stage palermitano, nell'accezione persiana, turca e araba (*nây*) letteralmente significa «canna». Più precisamente, 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*

<sup>34</sup> La storiella è così diffusa oralmente che non trovo una citazione scritta adeguata. Qui traduco la traduzione di Jean During dal persiano nelle note di copertina all'antologico *Echos du Paradis: Sufi Soul*, Network, Frankfurt am Main 1997, Network, 26.982 (2 CD).

(flauto ad imboccatura terminale singola con fori melodici) ed appartiene alla vasta famiglia organologica degli *end-blown flutes*.<sup>35</sup>

Dopo i versi di Mevlâna esso divenne quasi uno strumento nuovo, con un valore simbolico altissimo, prediletto sino ai giorni nostri all'interno della *mevlevîye*, nella quale moltissimi furono i suonatori di flauto *ney*.

Ascoltiamo con Mevlâna il suo suono senza tempo:

Ascolta il flauto di canna,<sup>36</sup> com'esso narra la sua storia,  
com'esso triste lamenta la separazione:

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

Un cuore voglio, un cuore dilaniato dal distacco dall'Amico,  
che possa spiegargli la passione del desiderio d'Amore;

Perché chiunque rimanga lungi dall'Origine sua,  
sempre ricerca il tempo in cui vi era unito.

Io in ogni assemblea ho pianto le mie note gementi  
compagno sempre degli infelici e dei felici.

E tutti si illusero, ahimè, d'essermi amici,  
e nessuno cercò nel mio cuore il segreto più profondo.

Eppure il segreto mio non è lontano, no, dal mio gemito:  
sono gli occhi e gli orecchi che quella Luce non hanno!

Non è velato il corpo dall'anima, non è velata l'anima dal corpo:  
pure l'anima a nessuno è permesso di vederla.

Fuoco è questo grido del flauto, non vento;  
e chi non l'ha, questo fuoco, ben merita di dissolversi in nulla!

È il fuoco d'Amore ch'è caduto nel flauto,  
è il fervore d'Amore che ha invaso il vino.

Il flauto è compagno fedele di chi fu strappato a un Amico;  
ancora ci straziano il cuore le sue melodie.

Chi vide mai come il flauto contravveleno e veleno?  
Chi come il flauto mai vide un confidente e un'amante?

<sup>35</sup> Cfr. E. M. VON HORNOSTEL - C. SACHS, *Classification of Musical Instruments*, in H. MYERS (ed.), *Ethnomusicology, an introduction*, W. W. Norton, New York 1992, p. 458.

<sup>36</sup> Alessandro Bausani traduce *ney* con «flauto di canna», oppure con «flauto» *tout court*.

Il flauto ci narra d'un sentiero tutto rosso di sangue,  
ci racconta le storie dell'amor di *Mag'nun*:

Solo a chi è fuori dai sensi questo senso ascoso è confidato  
la lingua non ha altri clienti che l'orecchio.

Nel dolore, importuni ci furono i giorni,  
i giorni presero per mano tormenti di fuoco;

Se i nostri giorni passarono, di: Non li temo!  
Ma Tu, Tu non passare via da Noi, Tu che sei di tutti il più puro!

Ma lo stato di chi è maturo nessun acerbo comprende;  
breve sia dunque il mio dire. Addio!<sup>37</sup>

I diciotto distici di apertura del *Masnavî* divennero l'occasione per numerose interpretazioni ed esegesi trasmesse nei secoli in forma aurale/orale da *neyzen* a *neyzen*, ma anche composte in forma scritta da poeti di lingua persiana<sup>38</sup> e ottomana, quasi che questi versi contenessero, implicite, celate, indicazioni da scoprire, vivere e sperimentare.

Il *neyzen* Kudsi Erguner nel suo libro *La fontaine de la Séparation. Voyages d'un musicien soufi* (Le bois d'Orion, Paris 2000) attualizza questo tipo di esegesi dei sovrasensi dei versi di Rûmî, testimoniando la vitalità di una tradizione della quale egli è un rappresentante. Se ne riassumono alcuni punti:

L'uomo è come un *ney*, una canna. Come la canna deve essere vuotata di ciò che la ostruisce, impedendo che il soffio del suonatore possa passarvi attraverso facendola risuonare, così l'uomo deve vuotarsi affinché il Soffio Divino possa esprimersi tramite lui. Organologicamente va detto che la canna è costituita da un fusto principale costituito di sezioni dense, spesse, delimitate da nodi. All'altezza di questi nodi esistono dei tramezzi interni, detti intranodi, che bisogna eliminare usando un ferro rovente (*Fuoco*): se è necessario bruciare i tramezzi interni perché il soffio del suonatore possa passare, allo stesso modo l'uomo deve disfarsi dei veli dei suoi Ego (*nafs*) se desidera che il Soffio Divino possa passare attraverso di lui. Questo porta al concetto di *hizmet* («servizio»), attività centrale nella via *mevlevî*, che si deve compiere non solamente all'esterno, ma anche e soprattutto all'interno di noi stessi. Si può parlare di "lavoro su se stessi". Simile a un *ney*, vuotato dei suoi diaframmi dal fuoco del costruttore, e in unità con il suo suonatore quando questi lo suona, così l'uomo vuotato dei propri veli egotici è sottomesso a Dio e in perfetta Unione con Lui.

<sup>37</sup> M. J. RÛMÎ, *Poesie mistiche*, a cura di A. Bausani, Rizzoli, Milano 1980, pp. 27-28.

<sup>38</sup> Tra esse, in lingua italiana, JÂMÎ, *libro del flauto*, a cura di R. Zipoli, trad. di B. Amoretti Scarcia, Venezia 1988.

Perché questo lamento del *ney*? Di quale separazione si tratta? Da un lato, l'uomo essendo venuto su questa terra è caduto nello stato di separazione; dall'altro, l'uomo conosce dei momenti nei quali si trova nello stato di *ney*, in perfetta unione con Dio, come un *ney* nelle mani del suonatore, e molti altri istanti durante i quali è sommerso dalla dualità e prova dunque questo sentimento di separazione, così che un uomo che è nello stato di *ney* è da un lato gioioso perché gusta l'Unione, e dall'altro geme per gli istanti passati fuori da questo stato.

*Perché chiunque rimanga lungi dall'Origine sua, / sempre ricerca il tempo in cui vi era unito.* Questo verso rinvia all'episodio presente nel Corano (VII, 172 sgg.), citato più sopra, che si riferisce ad una assemblea che ebbe luogo tra le anime, nella Preternità, prima che i corpi fossero creati e il Tempo avesse inizio. Egli, come si è detto, chiese loro: *Alastu bi-Rabbikum?* «Non sono dunque io il vostro Signore?» Ed esse risposero affermativamente. Questo riconoscimento produsse in loro uno stato di dolcezza e di unione. Nascendo, prendendo corpo, l'essere umano ha dimenticato, ma non del tutto: a volte, ascoltando il *ney*, o altri suoni, o altre parole commoventi, si sente legato a qualcosa d'indicibile: si ricorda della propria origine, del proprio paese. Un versetto (*aya*) del Corano recita: *Ricordatevi senza sosta del nome di Dio*, in virtù di questo versetto, e di tanti altri (Corano III, 41; IV, 103; XX, 14; XXIX, 45; XXXVII, 75) ogni confraternita ha un incontro cerimoniale comune, diverso nella forma ma identico nell'intenzione, che viene detto *dikr* che si può rendere con «ricordo, menzione, ripetizione» di certi nomi/attributi divini di 'Allah. Ecco che nel *dikr* ogni derviscio «aspira al momento in cui sarà riunito alla sua origine».

*Io in ogni assemblea ho pianto le mie note gementi / compagno sempre degli infelici e dei felici.* In questo verso Rûmî intende che il canto del *ney* è come la parola dei *sufi*, non è riservata solo agli uomini buoni, ai felici, ma anche agli infelici che non hanno ancora perso i veli dei loro Ego, *nafs*. Ogni uomo, qualunque sia il suo stato interiore, è da rispettarsi come creatura di Dio.

*Eppure il segreto mio non è lontano, no, dal mio gemito: / sono gli occhi e gli orecchi che quella Luce non hanno!* Il segreto che esce dal *ney* si trova in realtà nel suono. Quando si vede il suonatore di *ney* con il suo *ney* si percepisce già, anche visivamente, il segreto dell'Unione: bisogna però notare che il suono che esce dal *ney* appartiene al suonatore, non al *ney*. Gli uomini di Dio, *wali'ullah* (lett. «amici di Dio») dicono parole che non appartengono loro, ma che vengono dal soffio divino: così il *ney* può emettere dei suoni, ma se afferma di esserne l'autore è in negazione con il suo suonatore, si ritrova in una situazione di dualità.

*Fuoco è questo grido del ney, non vento; / e chi non l'ha, questo fuoco, ben merita di dissolversi in nulla!* Si tratta certamente del fuoco dell'Amore che brucia nel cuore del suonatore che, pure, non soffia che aria. Come si vuota l'interno della canna con il fuoco, così l'uomo è bruciato, svuotato dal Fuoco dell'Amore, 'išq. Continuando a considerare l'uomo come un *ney* Rûmî intende qui colui che non ha orgo-

glio, che non si dà arie e termina dicendo che è auspicabile che lo stato di uomo pieno d'aria sparisca.<sup>39</sup>

Sparisce, dunque, anche chi scrive, lasciando che il suono del *ney*, che molti tra i presenti inizieranno oggi a suonare, guidi i nostri passi futuri.

## Bibliografia

AFLÂKÎ, Shamsoddin Ahmad,

*Al-manaqîb ol-'arifîn* («La ghirlanda degli Gnostici»), Ankara 1956-1961 (per la traduzione francese di riferimento vedi anche C. Huart 1918-1922).

AMBROSIO, Alberto Fabio,

*La danse des 'derviches tourneurs' et la création d'un espace sacré*, in «Journal d'Histoire du Soufisme» 4 (2004), pp. 97-105.

BINBAŞ, Ilker Evrim,

*Music and samâ' of the Mavlaviyya in the Fifteenth and Sixteenth Centuries: Origins, Ritual and Formation*, in A. Hammarlund, T. Olsson, E. Özdalga (eds.), *Sufism music and society in Turkey and the Middle East*, Sweden Research Institute in Istanbul (S.R.I.I.), Istanbul 2001, vol. X, pp. 67-81.

DE ZORZI, Giovanni,

Il *ney*. *Lo strumento e le sue implicazioni storiche, poetiche, simboliche*, in «World Music» 34 (1998), 36-46. Ora anche in [www.sufi.it](http://www.sufi.it).

Il *ney: uno strumento e i suoi sovrasensi. Musica e poesia come pratiche iniziatriche in epoca ottomana*, in D. Sestili (a cura di), *Etnomusicologia. Scritti*, Biblioteca di Civiltà Musicale, LoGisma Editore, Firenze 2002, pp. 13-28.

Gli *zîkr della confraternita sufi yasawiyya nella valle del Fergana (Uzbekistân, Kazakhstân, Kirgyzstân)*, Dottorato di ricerca in Storia e Analisi delle Culture musicali, XVII ciclo, Dipartimento di Studi Glottoantropologici e musicali, Università «La Sapienza», Roma 2006 (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.

*Learning the ney flute in Italy. A seven years 'field' experience*, in U. HEMETEK E H. SAGLAM (eds.), *Music from Turkey in the Diaspora*, Institut für Volksmusikforschung und Ethnomusikologie, Universität für Musik und darstellende Kunst/UNESCO, Wien 2008, pp. 107-118.

<sup>39</sup> K. ERGUNER, *La fontaine de la Séparation. Voyages d'un musicien soufi*, Le bois d'Orion, Paris 2000, pp. 223-240 (T.d.A.).

*Incontri di dervisci a Karkhidon. Lo zikr («menzione, ricordo») dei Nomi Divini in area centroasiatica*, in «Phoenix. In domo Foscari» 1 (2008), pp. 89-128.

DURING, Jean,  
*Musique et extase. L'audition mystique dans la tradition soufie*, Albin-Michel, Paris 1988.

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

HEPER, Sadettin,  
(hazırlayan), *mevlevî Āyinleri*, Konya Turizm Derneği Yayni, Konya 1979.

HORNBOSTEL, Erich M. Von - SACHS, Curt,  
*Classification of Musical Instruments*, in H. MYERS (eds.), *Ethnomusicology, an introduction*, W. W. Norton, New York 1992, pp. 458-465.

HUART, Clément,  
*Les saints des derviches tourneurs*, 2 voll., Ernest Leroux, Paris 1918-1922 (trad. francese di Aflâki).

JÂMÎ , 'Abd ur-Rahmân,  
*Il libro del flauto*, a cura di R. Zipoli, trad. di B. Amoretti Scarcia, Venezia 1988.

ÖNDER, Mehmet,  
*Mevlâna et le musée de Mevlâna*, Publications culturelles et touristiques d'Akşit, Akşit Kültür Turizm, Istanbul (s. d.).

ROBSON, James (edited and translated by),  
*Tracts on listening to music. Being Dhamm al-malâhi by Ibn Abî 'l Dunya and Bawâriq al 'ilmâ by Mağd al-Dîn al-Tusî al-Ġazâlî*, London 1938.

RÛMÎ, Mevlâna Jâlâl ud-Dîn,  
*Poesie mistiche*, a cura di A. Bausani, Rizzoli, Milano 1980.  
*Racconti sufî*, Red Edizioni, Como 1995 (ed. or. Djalal al-Din Rumi, *Le Mesnevi. 150 contes soufis*, par Ahmet Kudsi Erguner et Pierre Maniez, Albin-Michel, Paris 1988).  
*Il Mathnawî*, a cura di G. Mandel e N. C. Cerati Mandel, 6 voll., Bompiani, Milano 2006.

SACKS, Oliver,  
*Musicophilia. Tales of Music and the Brain*, Picador, New York 2008.

THÖLUK, Gustav,  
*Sufismus sive Theosophia Persarum pantheistica*, Berlin 1821.

WALÂD, Sultân Bahâ-ud-Dîn,  
*La parola segreta*, Libreria Editrice Psiche, Torino 1993.

WRIGHT, Owen,  
*'Arab Music I, 'Art Music', 1-5*, in S. Sadie (ed.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Mac Millan Publishers Limited, London 2001-2002, vol. I, pp. 797-812.

YAZICI, Tahsin,  
*La danse soufie (samâ') à l'époque de Mawlânâ*, in «Journal d'Histoire du Soufisme» 4 (2004), pp. 5-18.

YEKTÂ-BEY, Rauf,  
*La Musique turque*, in *Encyclopedie de la Musique et Dictionnaire du Conservatoire*, fondateur A. Lavignac, Delgrave, Paris 1921, vol. 5, pp. 2945-3064.  
*Mevlevî Âyînleri*, Istanbul Belediye Konservatuarı, Istanbul 1923-1939.

ZARCONE, Thierry,  
*La mevleviye, confrérie des derviches tourneurs*, in A. POPOVIC - G. VEINSTEIN (cur.), *Les Voies d'Allah. Les Ordres Mystiques dans le monde musulman des origines à aujourd'hui*, Fayard, Paris 1996, pp. 504-508.

*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.