

DAL MAKAM AL SEYR: LA NARRAZIONE DELL'ESPERIENZA SPIRITUALE
ATTRAVERSO MUSICA E DANZA NEL SEMA' DEI DERVISCI MEVLEVI.
(RIFLESSIONI METODOLOGICHE PRELIMINARI ALL'ANALISI)

Stefano Jacoviello

Il **Sema'**, 'concerto spirituale', è una delle principali pratiche rituali dei dervisci Mevlevi, confraternita sufi nata in Turchia nel XIII secolo in linea con gli insegnamenti del poeta mistico persiano Mevlana Jelâleddîn Rûmî, nato nel 1207 a Balkh¹, nel Khorasan, e vissuto in Anatolia a Konya fino alla sua morte nel 1273.

Come molti dei rituali estatici diffusi in varie forme fra le diverse tariqât sufi, la cerimonia è volta a svelare il senso nascosto del creato (*al-bâtin*) allestendo la rappresentazione del percorso spirituale che vi conduce. Chi vi partecipa, attraverso la trance e il raggiungimento dell'estasi, viene ricondotto all'esperienza della congiunzione con esso.

Messi al bando insieme ad altre confraternite religiose da una legge di Kemal Atatürk nel 1923, i Mevlevi sono stati costretti ad una diaspora che ha avuto delle inevitabili conseguenze sulla conservazione e trasformazione del loro universo culturale. I famosi "dervisci rotanti" sono oggi ridotti spesso al rango di compagnie di ballo folkloristico.

Nel breve filmato avete potuto osservare parti del Sema' che ha avuto luogo nel luglio 2001 a Venezia, presso il Teatro Verde sull'Isola di San Giorgio, in occasione della Biennale danza. Il gruppo si riuniva intorno a Kudsi Ergüner, celebre virtuoso del ney, il flauto di canna che occupa simbolicamente un posto centrale nell'universo mistico Mevlevi.²

La forma della cerimonia, come noi possiamo osservarla oggi, è il prodotto culturale di una classe socialmente elevata, istruita e dedita alla speculazione filosofica piuttosto che alla predicazione sul campo, prerogativa invece di molti altri ordini sufi.

¹ Città le cui rovine sono oggi in territorio afgano, a pochi chilometri da Mazâr as Sharîf.

² Al ney sono dedicati i primi diciotto distici del Masnavî: la voce della canna recisa dal canneto apre il Canzoniere di Rûmî con il lamento per il dolore della separazione dalla sua origine. Nel suo canto è nascosto il segreto profondo. «Solo a chi è fuori dai sensi questo senso ascoso è confidato / la lingua non ha altri clienti che l'orecchio» (vv. 27-8). Parte del prologo viene cantata durante il Sema'.

Politicamente e amministrativamente legati alla corte ottomana fin dal XV secolo, i Mevlevi sono stati fra i maggiori depositari del patrimonio culturale e storico della Turchia.

La musica del *sema'* ha avuto un ruolo importante nella storia musicale turca, e più specificamente ha offerto i principali canoni estetici alla musica di corte perché per secoli erano mevlevi non solo molti fra i più autorevoli teorici della musica, ma anche la maggior parte dei grandi compositori e virtuosi.

La musica, l'ascolto, il viaggio: dal makam al seyir

Il nome turco *sema'* viene dall'arabo ***samâ'***, che significa 'ascolto' ed è il termine utilizzato dalla mistica islamica per indicare la musica utilizzata ai fini dell'esercizio spirituale.

La musica del *samâ'* non si identifica infatti in base a delle caratteristiche intrinseche che la costituiscono come genere, ma secondo l'intenzione dell'ascoltatore. In altre parole, non c'è musica sacra e musica profana, ma è l'ascoltatore che rende sacro ciò che ascolta se gli attribuisce il valore di strumento per arrivare a scorgere la luce di Dio.³

La musica che accompagna e intorno a cui si articola il *sema'* di cui avete potuto osservare dei frammenti, è difatti una delle gemme del patrimonio della musica classica ottomana: l'*Ayin Ferahfeza* di Ismail Dede Efendi, composto intorno al 1810.

I primi esempi di *ayin*, risalenti al XVI secolo, nascono in un ambiente dove la pratica musicale e il rituale religioso sono strettamente legati l'uno all'altra. Morfologicamente definibile come una "suite", nel panorama della musica colta turca l'*ayin* rappresenta la forma più complessa e articolata di composizione.

La grammatica di questa musica, come gran parte dei repertori dell'area mediorientale, si basa sul concetto di *makam*. La sua descrizione è da sempre al centro del dibattito etnomusicologico interessato al Vicino Oriente, per cui definire chiaramente il "fenomeno makam" in poche parole può sembrare arduo. Senza pretendere alcuna esaustività, tuttavia, ritagliando gli aspetti più pertinenti ai nostri interessi del caso, proverei a definire il makam come un dispositivo sintattico-grammaticale.

Il makam è contemporaneamente uno schema e un progetto, è caratterizzato da un aspetto statico e uno dinamico, e sui suoi principi organizzativi si basa sia la composizione sia

³ Per la differenza fra *musiqî* e *samâ'*, e fra *tarâb* e *wâjd* consiglio la chiara esposizione che ne fa Gilbert Rouget, 1980

l'improvvisazione musicale. Ad esempio, un *ayin*, durante il suo svolgimento, attualizza le soluzioni musicali previste dal *makam* che alla fine gli dà il nome. (ad es. '*Ayin Ferahfeza*' è una suite composta sul *makam* composto '*Ferahfeza*')

Un *makam* si identifica sulla base di una scala, determinata da una specifica configurazione di intervalli, e di un insieme di regole esecutive che indicano la direzione generale in cui deve articolarsi il percorso descritto dal moto melodico (ascendente, discendente, ascendente-discendente), quali note devono essere enfatizzate e quali pattern melodici bisogna eseguire per muoversi e passare da una nota all'altra.

Dunque, considerando metaforicamente le altezze come dei punti su un piano, le prescrizioni melodiche del *makam* si trasformano in una sorta di tappe, una serie di soglie disposte lungo un sentiero da percorrere.

Il **seyir** (parola turca che viene dall'arabo *sâyr*, dalla radice del verbo *sârâ*, che significa proprio viaggiare) è esattamente ciò che manifesta questo sentiero, e rende riconoscibile il *makam* attraverso la costituzione di un'identità e un carattere preciso. Di conseguenza, il *seyir* è ciò che permette ai musicisti e agli ascoltatori che hanno familiarità con questo genere di interpretare il *makam* come una mappa, e la musica, questa musica, come un viaggio.

Munir Nurettin Beken, musicista e compositore turco attivo come etnomusicologo presso l'Università del Maryland, in uno scambio di e-mail qualche anno fa mi dette la definizione più chiara del concetto di *seyir*: «In breve, potresti considerare il *seyir* come una trama (o una storia) per ogni singolo *makam*. Ogni composizione musicale racconta ogni volta la stessa storia in un modo diverso. Alcuni lo fanno bene, altri meno. Analizzare le composizioni scritte è il modo migliore per capire il *seyir* di ogni *makam* dato».

Da un punto di vista semiotico, per ipotesi, possiamo considerare il *seyir* come l'insieme di norme sintattiche che permettono di conferire un principio di tensione narrativa alla struttura grammaticale generica offerta dallo schema del *makam*. L'articolazione sintattica della Forma dell'Espressione stabilisce le condizioni per la costituzione di un livello del discorso del testo musicale, capace a sua volta di articolare un carico semantico. Ciò sarebbe teoricamente garantito dalla costituzione enunciativa di un soggetto dell'ascolto capace di convertire e articolare in sintagmi discorsivi la struttura figurale semisimbolicamente legata alla forma dell'espressione per mezzo dei formanti plastici.

Nel caso specifico di un testo sincretico come il *Sema'*, tale soggetto sarebbe il risultato di una complessa dinamica di interazione fra le diverse sostanze in gioco sul piano

dell'espressione: le strutture testuali di musica, danza e poesia fanno sì che il soggetto dell'ascolto non sia più solo un attante cognitivo investito patemicamente, ma si incarichi anche di un ruolo somatico e pragmatico.

La musica diventa l'elemento rituale centrale di una cerimonia che porta il derviscio a rivivere interiormente l'esperienza primordiale della separazione da Dio avvenuta con l'atto di creazione: il ricordo del suo stato irreversibile di "uomo caduto nel mondo" provoca in lui la nostalgia (*wajd*) della congiunzione. Per chi vi partecipa, attivamente o da semplice spettatore, la cerimonia è allo stesso tempo esperienza e narrazione dell'esperienza mistica, e quest'ultima diventa il contenuto semantico di ognuno degli elementi che la "mettono in scena".

Dunque la musica del Sema' permette al mistico di fare esperienza della Grazia di Dio, e diviene la forma semiotica attraverso cui poterla narrare.

La sfida consiste nel tentare di descrivere, attraverso gli strumenti della semiotica, le condizioni per cui, e il modo in cui, ciò avvenga.

Il primo modo per accedere al senso della musica è offerto tradizionalmente dalle sue lessicalizzazioni: cominciamo quindi dalle parole. Nei trattati seicenteschi e settecenteschi di Ali Ufki, Evlyia Çelebi e Dimitir Cantemir, così come nei più tardi Hizir Aga, Harutin e Abdalbaki Dede, i seyir vengono esposti verbalmente, come se fossero le fasi di un racconto. Sinonimo del termine seyir è *hareket*, che significa "movimento".

I nomi dei "poli" di un seyir, cioè i punti notevoli della condotta melodica, mostrano dei chiari rimandi all'idea del movimento:

- *agâze*: "il punto di entrata". Fondamentale per l'identificazione del makam, l'*agâze* è la nota con cui la melodia comincia. «L'*agâze* è ciò che si produce se sostieni la tua voce senza movimento» (Cantemir, cap. II cit. in Feldman 1996: 264). E' il punto di partenza.

- *karar*: "il termine, il limite finale". È la nota su cui il seyir si conclude, e «trova riposo» (Cantemir, cap. II, *op.cit*). La *karar* può essere chiamata anche *kutb*, "il polo", "l'asse" intorno al quale le note misurano le loro distanze. Anche questa è chiaramente la metafora spaziale usata per rendere in immagine un principio strutturale di organizzazione delle altezze, cui vengono attribuite funzioni grammaticali.

- *asma karar*: "il termine sospeso". La sua funzione sintattico-grammaticale corrisponde grossomodo a quella della *cadenza sospesa* del nostro linguaggio armonico tonale. Seguendo la metafora spaziale del seyir, invece, è interessante soffermarsi sulla sua natura di "sosta

momentanea”, qualcosa che appare come un “punto di arresto” ma costringe presto a ripartire.

Tali metafore spaziali trasformano le concezioni della teoria musicale ottomana nelle chiavi di un sistema semisimbolico per narrare efficacemente l’esperienza dell’ascesa verso Dio.

Figura 1: Il makam ferahfeza

MaKam Ferahfeza

Il Makam Ferahfeza é composto da Acemasiran (disc.) + il seyir discendente di Buselik(asc./disc.):

Acemasiran

Buselik discendente

Il seyir completo del Makam Ferahfeza nella sua intonazione regolare è:

Trasposto nell'esecuzione registrata:

Giunti al termine del convegno, per tirare le somme, mi piacerebbe provare a condurre la discussione sulla funzione del seyir nell’ambito del sema’ prendendo le mosse dai termini in cui si è svolto finora il dibattito su narrazione ed esperienza, partendo dalle questioni preliminari e avvicinandosi progressivamente al problema specifico, per mostrare infine l’interesse di un approccio interdisciplinare.

Chiedo perdono ai lettori per l’anomalia di un intervento, il mio, che diversamente dal canone non prevede l’esposizione di una analisi testuale, ma esprime il desiderio di presentare una serie di riflessioni metodologiche che, seppure elaborate dopo una estesa attività di analisi, si pongono come preliminari ad essa.

Pragmatica della narrazione e chiusura del testo

Particolarmente prezioso mi sembra il richiamo di Ugo Volli a spostare l'attenzione dall'aspetto sistemico a quello pragmatico e diacronico della narrazione: in linea con il dibattito degli ultimi anni sul destino della disciplina, secondo lui la semiotica - per delle ragioni costitutive - ha tralasciato il lavoro sulle *narrazioni* intese come "pratiche del narrare", per dedicarsi prevalentemente ai *racconti*, prodotti chiusi che non vivono nel tempo. Tale atteggiamento avrebbe creato via via un'illusione deviante per cui tendiamo a considerare chiuse tante "storie" che invece non lo sono.

In questa prospettiva sarebbe un errore ad esempio considerare i miti come racconti chiusi, dato che si riformulano e si rivivono ogni volta che vengono narrati. I miti per la loro natura sarebbero quindi una sfida al percorso generativo, i cui termini strutturali possono essere formulati solo all'interno di un testo chiuso.

Già Lévi-Strauss, nell'introduzione a *Le cru et le cuit* ci ricordava che «l'unità del mito è solo tendenziale e proiettiva, non riflette mai uno stato o un momento del mito. Fenomeno immaginario implicato dallo sforzo di interpretazione, la sua funzione consiste nel dare una forma sintetica al mito e nell'impedire che esso si dissolva nella confusione dei contrari. [...] Non curandosi di avere un punto di partenza, o di arrivo, il pensiero mitico non effettua percorsi interi: gli rimane sempre qualcosa da compiere. Come i riti, i miti sono *interminabili*».⁴

Tuttavia i riti, attraverso cui i miti si manifestano, se non sono chiusi almeno tendono a sembrarlo, perché sono progettati per questo. Per di più, per essere più efficaci, sono spesso una simulazione ben codificata di un'esperienza che si vuole ripetere, ogni volta un po' più identica a se stessa, per poterla ricordare. Nel Sema' è la pratica del ricordo (*dhikr*) l'unico strumento per raggiungere la visione di Dio.

La consapevolezza che la materia dei miti è «perpetuamente esposta a un passato che la disgrega e un avvenire che la muta» ci porta necessariamente ad accontentarci dei suoi «campioni» momentanei, talvolta «relitti»⁵, fornitici dai riti, che non hanno altra funzione se non quella di dare a quelle narrazioni il senso dell'eternità. Considerarli chiusi non è poi un così grave tradimento, per quanto inevitabile.

⁴ Lévi-Strauss, 1964, pag. 19

⁵ Op. cit., pag. 16. Per certi versi, purtroppo, a causa delle vicende storiche, anche la cerimonia del Sema' come la possiamo osservare oggi può essere considerata il "relitto" di una pratica culturale.

Ci si fa ancora notare che con gli strumenti della semiotica, a meno che non si faccia della psicologia ingenua, non si può descrivere l'esperienza empirica dei singoli soggetti nei termini di estesia.

Di sicuro la semiotica si trova tradizionalmente più a suo agio con le esperienze di soggetti testuali e non con quelle di persone reali.

Nella narrazione spettacolare attuata da un melodramma, le esperienze interiori del personaggio in scena e le loro trasformazioni possono essere descritte dai cambiamenti di tonalità della musica che egli canta o che lo accompagna. Al di là del proscenio però, l'esperienza empirica dell'ascoltatore non può essere descritta semplicemente in termini di sequenze armoniche o di scelte di orchestrazione, poiché costituirebbero in sé un metalinguaggio formalista inadeguato, fuori fuoco.

Tuttavia il tentativo di problematizzare le private esperienze dei testi, perdendosi la potenza degli strumenti di analisi di cui siamo in possesso sulla base di una prima ipotesi di inadeguatezza, mi sembra purtroppo destinato a sfociare nella pura soddisfazione di una pulsione da voyeur: seguendo da vicino i soggetti esperienti si rischia di perdere la distanza, e di diventare loro piuttosto che descrivere i loro processi. E' banale, ma non possiamo descrivere nulla se non al prezzo di ridurlo a un costrutto testuale, per quanto complesso esso possa essere.

Preferisco quindi pensare a delle strutture astratte che descrivano le condizioni generali per cui ognuno possa liberamente e intimamente compiere la propria privata esperienza del mondo.

E' necessario costruire un modello analitico che permetta di giungere alle forme dell'esperienza applicandolo alle caratteristiche specifiche delle forme utilizzate per narrarla: è vero che non possiamo descrivere l'esperienza in termini testuali, ma possiamo farlo della sua narrazione.

Se le sequenze armoniche o le scelte timbriche non bastano per descrivere l'esperienza dell'ascolto, non bisogna tuttavia abbandonarle, ma integrarle come forme dell'espressione agganciate alle forme del contenuto di un sistema testuale complesso di cui poter descrivere l'estesia di un enunciataro, che sia osservatore o ascoltatore.

Riprendendo il contrasto aristotelico fra *empiria* ed *episteme*, non potendo dare ragione dell'empiria dei singoli soggetti, non ci resta che costituire un sistema epistemico attraverso cui leggere e ricostruire le condizioni per cui l'esperienza possa essere narrata. Che non sono altro che le condizioni della sua generazione del senso: le forme del senso in cui l'esperienza si dà, sono incluse e descritte da quelle della sua narrazione. La cerimonia del sema' lo dimostra: non si può esprimere né effettuare l'esperienza se non attraverso la sua narrazione.

La necessità di un modello testuale diventa ancora più evidente nel caso particolare dell'esperienza mistica rituale, compiuta dai singoli soggetti empirici in modi spesso molto differenti fra loro, ma formalizzata in modo univoco dal rituale.

Narrare l'esperienza spirituale

Il primo problema che incontriamo nel caso del sema', dunque, è il seguente: come si fa a narrare l'esperienza spirituale?

Parafrasando le parole di Denis Bertrand: «La narrazione dell'esperienza estrema apre il problema della rappresentazione dell'irrappresentabile». Tale problema, nel nostro caso, riguarda la costituzione di forme dell'espressione che permettano di rappresentare ciò che, nella terminologia dei mistici mevlevi, si può solo gustare (*dhâwq*), come una zolletta di zucchero.⁶

Il maestro sufi è colui che attraverso l'esempio riconduce l'esperienza quotidiana del mondo all'aspetto increato di ogni cosa, diretta emanazione della Grazia e della Misericordia di Dio, rispettivamente principio statico e dinamico della Sua esistenza. Lo shaykh è colui che "dona il senso alle forme".

Se con la preghiera e la condotta di vita ascetica il sufi compie privatamente l'esperienza del divino, tale esperienza viene condivisa fra i membri della comunità solo con la sua narrazione attraverso le forme rituali. Queste sono dunque le forme in cui l'esperienza del divino si manifesta, controllata e articolata dalla tradizione secondo una serie di stadi che segnano rispettivamente le mete raggiunte attraverso lo sforzo dell'asceta (*maqâmât*⁷) e gli stadi di beatitudine concessi da Dio (*ahwâl*). In questo caso dunque lo shaykh, depositario della tradizione e della sua interpretazione, trova il modo di rappresentare l'irrappresentabile: è colui che "dona le forme al senso".⁸

⁶ «Coloro che han sempre il viso rivolto alla Qibla / per loro il *samâ'* è questo mondo e quell'altro, / e quelli poi che danzano nel cerchio del *samâ'* / girano rapidi e hanno in mezzo la Ka'ba! / Se vuoi una miniera di zucchero ecco là la troverai; / se ti basta una sola zolletta, gratis t'è data!» Rûmî, *Diwân-î Kabir*, 1980, pagg.78-79

⁷ Arabo, pl. di *maqâm*. Si noti che la parola *maqâm* (grafia traslitterata dell'arabo, corrispondente al turco "makam") si riferisce sia alla configurazione musicale che allo stato spirituale.

⁸ Anche se non è strettamente relativo all'ambiente culturale mevlevi, una magnifica illustrazione del percorso spirituale di avvicinamento alla conoscenza dello splendore divino ci è data dal classico del XI-XII sec.: al-Ghazâlî, *Mishkât al-anwâr*, *La Nicchia delle Luci*, trad. it. a cura di Laura Veccia Vaglieri e Roberto Rubinacci, in *al Ghazâlî*, *Classici UTET*, Torino 1970

Questo andirivieni fra la "forma del mondo", l'articolazione del discorso e le sostanze dell'espressione, stabilisce il codice di interpretazione mistica di tutte le forme espressive messe in gioco dalla cerimonia: essa è composta soprattutto di musica, ma anche di testi poetici della tradizione letteraria classica turco-persiana, preghiere e inni al Profeta, panegirici di Rûmî, e infine di ciò che può essere definito danza a tutti gli effetti, nel senso di coreografia, in quanto creazione di uno spazio simbolico chiuso attraverso i movimenti rituali dei partecipanti.

Ogni movimento del corpo, ogni moto melodico o configurazione ritmica, ogni apologo evocato dai versi poetici, e persino ogni capo di vestiario è il componente di un grande allestimento "scenico" in cui, per un soggetto modalizzato secondo il |voler sapere| e appassionato come l'adepto (*al-murid*), ogni elemento racchiude in nuce o rimanda alla storia del percorso di conoscenza del mondo da parte dell'uomo, alla sua relazione con il resto del creato.

Il *semâ'* non è il solo modo in cui i mevlevi narrano e, attraverso la narrazione e il suo ascolto, imparano a compiere l'esperienza spirituale: c'è anche la lettura e la meditazione sulle liriche mistiche o gli episodi del *Masnavî-i Man'âvî*, il "canzoniere" di Rûmî.

Si narra di un giorno in cui il grande mistico disse: «La musica è il cigolio delle porte del Paradiso». Sentendo dire ciò, un uomo ebbe da obiettare: «non amo il suono delle porte che cigolano!». Al che Rûmî gli rispose: «Io intendo il suono delle porte che si aprono, tu ti riferisci invece a quelle che si chiudono».⁹

L'istituzione atta all'apprendimento del linguaggio musicale, e dei simboli annessi ad ogni figura è il *mesk*, l'incontro serale presso la cella del maestro o in una stanza della *dergah* addetta alle riunioni e all'esecuzione privata della musica, detta *sohbet oda*, la "camera delle chiacchiere". In effetti l'incontro comincia proprio con il *sohbet*, un colloquio fra il maestro e i suoi allievi che verte su temi mistici e di interpretazione delle scritture. Nella tradizione Mevlevi durante il *sohbet* il maestro usava recitare dei passi del *Masnavî*, già esplicativi sull'interpretazione spirituale degli insegnamenti del Corano, facendoli seguire a delle improvvisazioni al *ney*. In questo modo gli allievi erano portati a seguire l'evoluzione melodica del *taksim* secondo le regole della teoria musicale, a gustarne gli aspetti estetici, associando il tutto ai versi che trattavano dell'argomento all'origine della spiegazione "musicale". L'insegnamento della musica nel *sohbet* si organizza quindi su più livelli: quello strettamente teorico musicale e di tecni-

⁹ Aneddoto raccolto da Annemarie Schimmel, riportato in *During* 1986, pag 187

ca strumentale, a cui si sovrappone quello estetico, sussunti infine da quello semiotico, che lega l'espressione al contenuto, il sintagma al paradigma. Questa è la pratica sociale che sancisce le regole di significazione del discorso musicale a fini spirituali nella tradizione turca.

Tornando al *semâ'*, tocchiamo quindi il secondo problema: una volta ottenute le forme discorsive per narrare, è necessario che questa narrazione allestita per mezzo della cerimonia sia efficace.

Riprendendo ancora il problema posto da Bertrand: al racconto concepito come rappresentazione di un'esperienza si richiede la qualità della testimonianza di chi è stato là. Al testimone si chiede cioè di raccontare i fatti di cui si è avuta esperienza "così come sono".

E' quindi un problema di efficacia: come si fa a comunicare la verità di un'esperienza così particolare attraverso la narrazione?

Nel *sema'*, come in tutte le cerimonie estatiche che fanno uso di musica, l'efficacia si basa effettivamente sulla capacità degli ascoltatori di riconoscere chiaramente le configurazioni musicali e associarle al senso mistico. Lo stesso esercizio del riconoscimento si configura in realtà come esperienza mistica.

Data la complessità di una forma di espressione culturale su cui riposa una tradizione costituita da otto secoli di raffinata elaborazione estetica e filosofica, per "noi" provenienti da una cultura musicale "distante" rimane decisamente difficile comprenderne il senso al di là di una immediata sensualità pervasiva, seppure ben diversa da una più prosaica stimolazione sensoriale.

Sul versante coreutico, ad esempio, contrariamente a quanto si crede comunemente, il movimento di chi partecipa al *sema'* non è causa del raggiungimento dell'estasi, ma ne è conseguenza. Non è girando che i dervisci raggiungono l'estasi: la loro trance inizia con il colpo di tallone che il celebrante (*semazenbashi*) batte all'inizio della cerimonia e termina con l'ultimo *selam* (l'ultimo "giro di ballo"). Anche basandosi sulla logica delle evidenze, senza tirare in ballo le complicate elaborazioni teosofiche dei trattati sufi, il fatto che nell'estasi dei dervisci non ci sia nulla di corporeo, se non al massimo nel senso di superamento della componente carnale, è dimostrato dal dato che i danzatori devono riuscire a non perdere l'equilibrio: chi non riesce a contrastare e abbandonare il senso del corpo è fuori dall'esperienza mistica.

La credenza comune tuttavia dimostra quanto sia semplice e frequente la sostituzione o la sovrapposizione delle nostre categorie interpretative a testi che pur tuttavia mantengono una notevole coesione, fino a mostrarsi impenetrabili. Senza il riconoscimento delle configurazioni discorsive il valore

semantico della funzione mistica decade. Nulla vieta a ciascuno di noi l'esperienza privata dell'ascolto, e dell'interpretazione libera che avverrà presumibilmente per riarticolarzioni della sostanza significante e nuove selezioni paradigmatiche. Non riusciremo però in nessun caso a giungere alla visione testimoniale (*wahdât al-shuhûd*) cui mirano i sufi, tantomeno all'estasi.

Per fare un esempio banale di riarticolazione parasinonimica, il makam Ferahfeza prescrive un moto melodico discendente che va dai suoni più acuti a quelli più gravi, come si può vedere facilmente dalla trascrizione del taksim sotto riportata.¹⁰ Noi occidentali, abituati alla grammatica del sistema tonale, tendiamo ad associare l'opposizione melodica acuto/grave con quella topologica alto/basso. Nel caso dell'ayin Ferahfeza questa relazione semisimbolica è ribaltata: il percorso figurativo dell'ascesa viene espresso da un moto melodico discendente.

Ferahfeza ney Taksim eseguito da Doğan Ergin

¹⁰ Il taksim è trascritto dall'esecuzione del Ferahfeza Ayin di Ismail Dede Efendi pubblicata in: The Mevlevi Ensemble of Turkey, *Wherever you turn is the face of God, Mevlevi ceremonial music*, neyzenbashi: Dogan Ergin, hafiz: Kani Karaca, Water Lily Acoustic, Santa Barbara, Ca., Usa, 1995.

Probabilmente per questi problemi di traducibilità, che anche in musica può significare comprensibilità, la musica classica ottomana non ha conosciuto un grande successo in Occidente, ad esclusione dei taksim che, in quanto forme solistiche e dalla durata limitata, sono più facilmente consumabili di un concerto intero, di cui non si scorgono nemmeno lontanamente i principi morfologici che collegano i brani in sequenza.

Detto ciò, come si fa quindi ad andare oltre una pur complicata descrizione stilistica, o al di là di una più formale analisi etnomusicologica?

Come si fa a comprendere il senso dolcemente impenetrabile del seyrir con dei criteri epistemologici diversi da quelli di un mistico?

A che cosa, a chi, e per cosa può servire in questo caso l'apporto del metodo analitico della semiotica strutturale?

L'approccio interdisciplinare e il vantaggio per la semiotica: il discorso musicale

Proviamo a rispondere brevemente in tre punti, che ci aiuteranno a integrare e ricapitolare ciò detto finora. Mi si perdoni lo stile apodittico del discorso in forma di appunti, funzionale però alla sintesi.

1. Come la metodologia semiotica strutturale può essere di supporto alla ricerca antropologica sulla trance.

L'antropologia della musica, e mi riferisco soprattutto al lavoro svolto nell'intera seconda metà del Novecento da Gilbert Rouget e la rete dei suoi interlocutori, ha costruito sulla base dei resoconti etnografici un modello di massima delle cerimonie estatiche o di trance che individua quattro fasi:

*preparazione /scatenamento/ culmine della crisi/
risoluzione*

Per non perdere di vista le specificità di ogni singolo caso osservato, gli antropologi usano gli elementi del modello come termini di una tassonomia per catalogare i riti in base alle fasi che essi effettivamente presentano.

Una prima conseguenza generale di questo tipo di rilevazione empirica consiste nel considerare trance ed estasi come fenomeni ben distinti, salvo che spesso nei vari casi studiati i tratti che definiscono l'una compaiono nell'altra e viceversa.

Applicando le regole della sintassi semionarrativa al discorso del resoconto etnografico¹¹ otteniamo un costrutto analitico che permette:

a) di vedere trance ed estasi non come fenomeni distinti, o eventualmente opposti, ma come stadi di un processo che può essere descritto in base alle trasformazioni della competenza modale di un attante soggetto: l'estasi diviene così il traguardo finale di un percorso costituito dalle varie forme della trance.

b) di analizzare le varie occorrenze dei rituali estatici senza il problema delle "fasi mancanti" (ad es.: trance senza crisi, o senza preparazione; dislocazione delle fasi processuali lungo tutta l'esistenza del soggetto "transeunte"; obliterazione dello scatenamento, ecc.), poiché il principio della presupposizione logica che regola la sintassi narrativa ci aiuta nell'individuare le forme latenti.

Con la testualizzazione del fenomeno antropologico stiamo tentando prima di tutto di risolvere un problema pratico generale: la ricostruzione analitica di un modello del fenomeno che ci permetta di muoverci con maggiore adeguatezza fra tutte le sue occorrenze,

In secondo luogo stiamo tentando di porre le condizioni per studiare a livello locale i meccanismi culturali per cui ad una data manifestazione - rituale o non - del fenomeno vengono associate tutte le configurazioni culturali, espresse sotto forma di narrazioni, che ne costituiscono il senso: in altre parole tentare l'analisi di ciò che sociosemioticamente chiamiamo pratiche discorsive.

2. Come la semiotica può mettere in circuito i risultati delle ricerche antropologiche ed etnomusicologiche, per formulare un'idea coerente del cerimoniale come testo sincretico e delle dinamiche semantiche del livello musicale che lo compone.

Scendendo ad un livello più specifico:

- a partire dai dati della ricerca antropologica, che mira ad individuare i significati assunti da un oggetto simbolico tramite la sua circolazione fra i membri della comunità (quindi, dato "cosa significa");

- grazie ai dati della ricerca etnomusicologica, che mira invece a definire le regole grammaticali di una musica prodotta e ascoltata da una comunità;

- possiamo tentare di stabilire le condizioni che sovrintendono alla generazione del senso della musica che ha una funzione cerimoniale, applicando il sistema di competenze

¹¹ A sua volta narrazione dell'esperienza di un osservatore cui si richiede un valore testimoniale.

della semiotica strutturale ad un oggetto costituito dalla procedura di analisi secondo la sua forma testuale.

La grammatica della musica ci permette di riconoscere alcune forme significanti da mettere in relazione con dei significati presupposti.

Tale tipo di operazione ci rimanda direttamente alla necessità di elaborare un'ipotesi di strumenti analitici per una semiotica musicale.

A mio avviso la semiotica strutturale offre un corredo epistemologico che, se rispettato con cautela e parsimonia nelle rielaborazioni, permette dei risultati la cui bontà deriva principalmente dalla caratteristica dei suoi elementi di essere facilmente condivisibili e discutibili.

3. *Come si può affrontare il problema del senso musicale rimanendo il più possibile ancorati ai modelli testuali sviluppati dalla semiotica greimasiana.*

Proviamo a costruire un'ipotesi operativa, del tutto aperta alla discussione.

Andiamo a ricostruire la sintassi del piano dell'espressione attraverso il rilevamento di configurazioni plastiche che si interdefiniscono. Tali configurazioni melodiche, ritmiche, armoniche¹², sono il risultato della sintagmatizzazione progressiva di formanti che raccolgono una serie di tratti semici selezionati a livello delle categorie foniche (altezza: *grave* vs *acuto*, *nota* vs *nota*; intensità: *piano* vs *forte*), timbriche¹³ (*brillante* vs *scuro*, *percussione*

¹² Intendendo per configurazioni armoniche quelle organizzazioni di suoni sulla cui struttura si basano sia le tensioni modali, sviluppate diacronicamente, sia quelle accordali, di natura sincronica.

¹³ L'elemento timbrico per la sua natura molteplice, resiste in modo particolare ad una tassonomia funzionale. Qui ci basta dire che le categorie semiche proposte - *brillante* vs *scuro*, *percussione* vs *attrito* - sono da intendersi come costituenti e relative alle qualità della sostanza sonora. Anche se la lessicalizzazione della categoria *percussione* vs *attrito* rimane ambigua, non escludendo il rimando ad una segmentazione per modi di produzione materiale di un significante, tale categoria resta per noi un costrutto analitico per descrivere la forma che sottende alla materia già formata: è dunque una segmentazione per generazione e non per genesi. *Brillante* vs *scuro* riguarda invece l'opposizione formale utile a descrivere la differenza fra suoni che nella loro costituzione fisica acustica presentano un maggiore o minore quantitativo di armoniche. Ad es.: il pizzicato di un violino può essere descritto a livello timbrico plastico come scuro e per percussione, mentre il suo timbro "ortodosso" può essere classificato brillante e per attrito. Al contrario un vibrafono può emettere canonicamente un suono brillante e percussivo, mentre il suono ipoteticamente prodotto strisciando le estremità superiori delle mazzuole sui tasti può essere scuro e per attrito. E' evidente che tali descrizioni non riguardano quindi le famiglie di strumenti, ma solo le qualità del suono già prodotto, del suono in atto.

La categoria musicologica generale di timbro copre invece anche ciò che riguarda il riconoscimento delle famiglie e dei singoli strumenti musicali, o in generale delle fonti di produzione sonora. Semiotica-

vs *attrito*), e diacroniche (durata: *breve* vs *lunga*; metrica: *binario* vs *ternario*).

Attraverso il ruolo di funtivi svolto dai formanti plastici, il sistema di configurazioni che costituiscono il sintagma del piano dell'espressione può essere messo in relazione semisimbolica con una struttura figurale sul piano del contenuto.

Tale struttura di mediazione fra il livello semionarrativo e quello discorsivo è suscettibile di una polarizzazione, assiologizzazione, investimento tematico, e talvolta, fatte le dovute cautele, di un investimento figurativo.¹⁴

Questo è il punto in cui viene in evidenza il ruolo delle pratiche sociali, o dove, per dirla con Luciano Berio, il testo si mostra come «il luogo di incontro concreto di idee ed esperienze»¹⁵

Questa operazione di messa in sintassi di un piano isotopico altro non è che la costruzione di un livello discorsivo che, in quanto risultante di un'enunciazione, presuppone strutturalmente l'esistenza di un attante ascoltatore.

La macchina testuale, nel ruolo di operatore cognitivo e patemico, costituisce il soggetto dell'ascolto ed è responsabile degli effetti tensivi e delle sue trasformazioni modali.

L'analisi di questi meccanismi di costruzione dell'ascoltatore ci permette di rilevare:

- le condizioni della generazione del senso della musica;
- il dispositivo dell'efficacia per cui il solo ascoltarla permette ad esempio di partecipare alla narrazione dell'esperienza di Dio, che a sua volta permette di riviverla.

Riflettendo su esperienza e narrazione siamo così arrivati ad ipotizzare un modello metodologico di analisi del testo musicale su base strutturale. Tale modello tenta di iniziare a chiarire gli equivoci provenienti dall'idea dell'isomorfismo fra il piano dell'espressione e del contenuto, dovuta forse ad una rigida interpretazione della concezione monoplanare jakobsoniana della semiotica musicale.

mente tale aspetto trova una sua pertinenza a livello discorsivo, sia come marca enunciativa o enunciazionale, sia come costitutivo di una figuratività legata al valore simbolico associato ai timbri in modo diverso dalle varie culture. Il caso del ney citato prima, ad esempio, è uno di questi.

¹⁴ I casi sono vari, dalle onomatopée musicali della musica a programma alla "referenzialità negata" della musica concreta, che riguardano il riconoscimento figurativo di singoli oggetti sonori, a quelli più interessanti di costruzione sulla scorta di percorsi figurativi di veri e propri "universi sonori".

¹⁵ Berio, L., 2006, *Un ricordo al futuro*, Einaudi, Torino, pag.10.



Questo modello si basa invece sull'ipotesi della conformità omologica fra la struttura del livello plastico e quella del figurale.

In un testo sincretico come quello cerimoniale, le anfore e catafore fra le diverse sostanze del piano dell'espressione permettono sul lato semantico gli investimenti tematici e figurativi.

Possiamo così finalmente costituire il livello analitico del "discorso musicale" non più inteso come metafora dei termini linguistici, ma in termini specificatamente semiotici.

Bibliografia.

- al-Ghazâlî, A. H.
1999 *Kitâb al-adâb al-samâ' wa'l-wajd, Il concerto mistico e l'estasi (1095-1106)*, traduzione a cura di Angelo Iacovella, Torino, Il leone verde.
- During, J.
1988 *Musique et extase: l'audition mystique dans la tradition soufie*, Albin Michel, Paris
1993 "Samâ' ", in *Encyclopédie de l'Islam*, Leiden, Brill, Paris, vol.VIII, pagg. 1052-1055.
- Feldman, W.
1996 *Music of the Ottoman Court; Makam, composition and Early Ottoman Instrumental repertoire*, VWB, Berlin
- Friedlander, S.
1992, *The Whirling Dervishes*, State University of New York Press, Albany
- Lévi-Strass, C.
1958 "L'efficacité symbolique", in *Anthropologie Structurale*, Paris, Plon, (trad.it. "L'efficacia simbolica" in *Antropologia strutturale*, Milano, Il Saggiatore, 1966)

1964 *Le cru et le cuit*, Plon, Paris, (tr.it. *Il crudo e il cotto*, Milano, Il Saggiatore, 1966)

1993 *Regarder, écouter, lire*, Paris, Librairie Plon, (tr.it. *Guardare, ascoltare, leggere*, Milano, Il Saggiatore, 1997)
- Rouget, G.
1980 *La musique et la trance*, Paris, Gallimard, (tr.it. *Musica e trance*, Torino, Einaudi, 1986)
- Rûmî, J.
1980 *Diwan-i-Kabir*, a cura di Alessandro Bausani, Milano, Rizzoli
1994 *Masnavi-i-Ma'navi, Teachings of Rûmî*, translated and abridged by E.H. Whinfield, M.A., London, The Octagon Press
- Signell, K. L.
1986 *Makam, Modal Practice in Turkish Art Music*, New York, Da Capo Press
- Vitray-Meyerovitch, E. de
1978 *Anthologie du soufisme*, Paris, Sindbad (tr.it. *I Mistici dell'Islam, Antologia del sufismo*, Parma, Ugo Guanda Editore, 1991; Milano, nuova edizione TEA, 1996)