

Carlo Saccone

Trovare Dio con la musica: dal *samâ'* del *Corano* alla letteratura persiana sciita e d'ispirazione sufi

Abstract: excursus sul tema della musica attraverso il Corano, l'hadith e le riflessioni di alcuni teologi (al-Ghazali) e altri autori di ispirazione sciita e sufi, con numerose citazioni da testi tratti dalla letteratura persiana e araba.

Key words: sama', music, Qur'an, al-Ghazali, ta'ziye, sufism, shi'ism

"O messaggero di Dio -fu domandato un giorno a Maometto da un discepolo- c'è qualcosa che tu riprovi nella musica o nel canto?" Egli rispose: "In ciò non c'è nulla che mi trovi contrario. Di' loro però che prima di cantare e dopo aver cantato recitino il Corano!" (CM, p.31)¹

Questo detto (*hadîth*), riferito da al-Ghazâlî nel prezioso trattatello *Kitâb adâb al-samâ' wa l-wajd*, ci suggerisce già qualcosa di fondamentale per il corretto inquadramento del problema "la musica nell'Islam": il dato di fondo è una latente conflittualità tra canto sacro e canto profano. Ma preliminarmente occorrerà fornire qualche ulteriore precisazione su concetti come "musica" o "recitazione" del Corano che risultano essenziali per evitare fraintendimenti; e occorrerà altresì

¹ Il testo appartiene al capitolo VIII del Libro IV della monumentale *Ihyâ' 'ulûm al-dîn* (Il ravvivamento delle scienze religiose), la "summa" teologica di al-Ghazâlî (1058-1111). E' tradotto in italiano nel volume Al-Ghazâlî, *Il concerto mistico e l'estasi*, a cura di A. Iacovella, Il leone verde, Torino 1999. Le citazioni sono tratte da questa traduzione (nel corpo dell'articolo, il titolo è abbreviato in CM); le citazioni coraniche sono tratte da *Il Corano*, a cura di A. Bausani, BUR-Rizzoli, Milano 1988.

illustrare un famoso passo coranico in cui si condannano i poeti, passo che solo apparentemente non ha nulla a che vedere con la musica. Quindi esamineremo il ruolo della musica in certe confraternite sufi e nella tradizione sciita e, infine, torneremo al rapporto musica-poesia nel mondo islamico.

I. La teorizzazione di al-Ghazâlî: la musica e l'estasi.

I.1 Il termine per "musica" usato da al-Ghazâlî è *samâ'*, che propriamente significa "ascolto" o "audizione" di canto, ritmi, musica ecc. Il termine ha inoltre una sua accezione particolare nella mistica islamica o sufismo. Infatti presso alcune confraternite invalse presto un uso rituale del *samâ'*: si trattava di vere e proprie sedute di preghiera comunitaria con canti e/o accompagnamento strumentale di flauti e altri strumenti; nelle forme più complesse si potevano aggiungere suggestive coreografie in cui i discepoli ruotavano su se stessi o danzavano in cerchio per ore e ore intorno al maestro che presiedeva e vigilava, se necessario intervenendo con una mazza per sedare eccessi e parossismi. Sicché col termine *samâ'* si è finito per indicare in lingua araba attività diverse: il canto, la musica, la danza e persino, come vedremo meglio più oltre, anche la poesia. Inoltre occorre tener presente che, nonostante l'etimo che indicherebbe in senso stretto propriamente solo il momento passivo o fruitivo dell'attività musicale, il termine è passato a indicare la "musica" nel suo complesso (strumentale, vocale, poesia) nei suoi aspetti sia produttivi che passivi.²

Una forma particolare di *samâ'* è la recitazione e l'ascolto del *Corano* che, di norma, viene salmodiato da cantori professionisti. Dicevo salmodiato, secondo regole complesse e di faticoso e lungo apprendimento, non semplicemente letto. Peraltro il *Corano* è scritto in "prosa ritmata" (*saj'*) e frequentemente rimata, cosa che come si può intuire lo rese da subito adatto a una salmodiazione.³ Sin dai primissimi tempi si formò una classe di *qurrâ'*, appunto recitatori o salmodiatori professionisti del *Corano* (*Qur'ân*, i due termini hanno la medesima radice). E fin dai primi tempi dell'Islam intorno a questi *qurrâ'* si formarono gruppi di estasiati ascoltatori dediti alla preghiera, alla meditazione e alla "*lectio divina*", da cui, si è pensato, usciranno i precursori del sufismo o mistica islamica.

Forse ora apparirà più chiaro il senso del brano all'inizio citato: il *samâ'* ("ascolto") del canto è sentito - e ciò fin dal tempo di Maometto- in competizione con il *samâ'* per eccellenza, quello del *Corano*. Si racconta in proposito, nelle fonti tradizionali, che il giovane profeta veniva spesso a bella posta disturbato da poeti-menestrelli che distoglievano il suo uditorio dall' "ascolto" del verbo coranico che egli andava progressivamente rivelando ai meccani. Insomma la parola di Maometto, si può arguire, entrò da subito in competizione con quella dei poeti! Qui, a partire da quest'ultime figure, troviamo una ulteriore connessione del termine: canto e poesia rientrano in effetti a pari titolo nel *samâ'*. In senso lato anzi la poesia, in virtù dei suoi aspetti ritmici e dei suoi valori sonori o "eu-fonici", è sentita da al-Ghazâlî e in generale dai pensatori arabi come una varietà di "musica" (*samâ'*), anche a prescindere dall'esistenza di un accompagnamento strumentale. La "musica" del *Corano* e la "musica" della poesia sono dunque, almeno potenzialmente, in un rapporto di competizione. Ciò si vede bene in un racconto riportato nel trattatello di al-Ghazâlî in cui si narra che un pio sufi, raccolto in preghiera in una moschea, osservando scandalizzato un gruppo di persone che dentro la medesima moschea ascoltavano e ripetevano poesie esclamò: "Come osano proclamare una poesia nella Casa di Dio?"

Ma a questo punto dobbiamo introdurre l'esame del menzionato passo coranico che sembra contenere una condanna inappellabile della poesia:

² Sull'argomento cfr. la voce *samâ'* nella *Encyclopédie de l'Islam*. Sul *samâ'* nelle confraternite sufi cfr. F.A. Ambrosio, *Danza con i sufi. Incontro con l'Islam mistico*, San Paolo, Cinisello Balsamo 2013.

³ Cfr. per un primo orientamento e ulteriore bibliografia il conciso ma utilissimo manuale di 'Ali Merad, *L'exégèse coranique*, PUF, Paris 1998. Sulle tecniche di recitazione in particolare si veda M. I. Surty, *The Science of Reciting the Qur'an*, London 1988.

Quanto ai poeti, sono i traviati che li seguono...Non vedi come errano per ogni valle e dicono cose che non fanno? Eccetto coloro che credono, compiono il bene e spesso ricordano Allah... (XXVI, 224-27)

Brano, questo, che da solo meriterebbe un commento minuzioso e circostanziato e che andrebbe considerato insieme con le parole di un *hadith* in cui si attribuisce a Maometto questa affermazione rivelatrice: "Dio ha dotato i profeti di una bella voce", che acquista tutta una sua particolare pregnanza nel contesto della menzionata opposizione tra parola del profeta e parola dei poeti.⁴

Mi limito a poche osservazioni. Contro quali poeti il *Corano* indirizza i suoi strali? Nell'Arabia preislamica prosperavano poeti tribali, veri gazzettieri ambulanti che mettevano in versi e diffondevano per la penisola le gesta e le glorie della propria tribù e volentieri insolentivano le tribù e gli avi altrui. A 'Ukaz, presso La Mecca, in occasione di una fiera annuale concomitante al pellegrinaggio alla Ka'ba (allora tempio idolatrico panarabo), si tenevano pubbliche tenzoni poetiche durante la quale questi poeti avevano modo di misurarsi coi colleghi-rivali delle altre tribù, magari sostenuti dal "tifo" dei propri contribuli. Caratteristica era la loro mobilità, questo andare "per ogni valle" come ricorda il *Corano*. Ma il testo rivelato a Maometto eleva una accusa precisa: i poeti sono menzogneri, più precisamente predicano bene e razzolano male. E' possibile pensare che l'Autore sacro abbia qui in mente un'altra particolare categoria, quei poeti-cortigiani che pure era dato trovare ai margini del deserto arabico, alle corti dei re arabi e cristiani di Hira e di Ghassân, oppure forse alla corte di quell'altro grande regno arabo preislamico, quello di Kinda, che ebbe proprio nel suo principe, Imr al-Qays, una delle maggiori glorie della poesia preislamica.

Ma l'accusa di menzogna -apriamo qui una necessaria parentesi- ci rimanda molto più lontano, alla tradizione iranica e zoroastriana (al-Ghazâlî, lo ricordiamo a questo punto, era nato a Tûs nell'Iran nord-orientale ed era di madrelingua persiana). In questa tradizione religiosa il "canto", ovvero la poesia dei menestrelli -che certo doveva avere avuto ampia diffusione negli ambienti nobiliari-cortigiani in epoca partica prima e poi sassanide- è sentita come figlia del demone Ahriman colui che si oppone dualisticamente al supremo dio Ahuramazdâh. Anzi una tradizione zoroastriana non esita a proclamare che poesia e pederastia (!) sono a pari titolo figli del demonio. In questa stessa tradizione si accusano gli eretici e gli infedeli (ad esempio i manichei dal III secolo in poi) di servirsi della poesia come privilegiata arma di propaganda, sicché il poeta acquista suo malgrado persino un alone eterodosso.⁵ E' sintomatico il fatto che non esistano quasi documenti di una poesia profana persiana d'epoca preislamica che pure -come abbiamo accennato- dovette avere ampio sviluppo. Ma nell'Iran preislamico la casta sacerdotale dei magi aveva sì può dire il monopolio della scrittura: di quella letteratura non a caso ci è stato tramandato un corpus di opere prevalentemente religiose (si pensi agli inni dell'*Avesta* e i suoi commentari principalmente) accanto a un'epica e una trattatistica pure a sfondo perlopiù religioso. Con ogni verosimiglianza, sembrava loro sconveniente che si dovesse "poetare" su argomento diverso da quello religioso, e a maggior ragione lasciarne testimonianza scritta.

Orbene, qualcosa di questa antica opposizione tra "poesia sacra" (essenzialmente espressasi negli inni avestici) e "poesia/canto" profano passò con ogni evidenza nella nuova cultura religiosa islamica e ci sembra chiaramente testimoniato nel brano che riporta la parola di Maometto citato all'inizio. Ritroviamo poi, specie tra gli argomenti addotti dai dottori musulmani contrari alla "musica", le stesse connessioni vuoi con Iblîs (il Satana coranico) vuoi con gli eretici... In questo contesto l'accusa di eresia, o comunque il sospetto di eterodossia come vedremo più avanti, è una costante nella storia delle lettere arabe, persiane e musulmane in generale.

⁴ Mi sono occupato di queste tematiche in *Storia tematica della letteratura persiana classica*, 3 voll., in particolare vol. I: *Il maestro sufi e la bella cristiana. Poetica della perversione nella poesia persiana classica*, Carocci, Roma 2005.

⁵ Si veda in proposito sinteticamente Alessandro Bausani in A. Pagliaro-A. Bausani, *Letteratura persiana*, Sansoni-Accademia, Firenze-Milano 1968, pp. 138-144.

L' "ascolto" (*samâ'*) non è dunque mai nella cultura religiosa iniziata dal verbo coranico qualcosa di neutro o indifferente, un innocuo passatempo. E il trattato di al-Ghazâlî sin dal titolo ci informa non a caso che esso vuole interrogarsi sul giusto modo di porsi, ovvero sull' "atteggiamento nei confronti di musica e estasi".

I.2 E qui approdiamo al secondo tema del trattato: alla "musica" (*samâ'*) si lega spesso secondo al-Ghazâlî una qualche forma di "estasi" (*wajd*). L' "ascolto" insomma, specialmente se di suoni armoniosi, produce modificazioni nelle anime, le commuove. Anzi:

Chi non rimane scosso dal loro ascolto, è come se fosse incompleto, privo di equilibrio, ignaro della vera spiritualità, e la sua natura è più volgare di quella dei cammelli, degli uccelli e di tutte le altre bestie le quali, perlomeno, risentono dell'influenza delle melodie armoniose (CM, p.47)

Al-Ghazâlî, che ci delizia col suo procedere molto analitico e amante di distinzioni e classificazioni di solito molto pertinenti, ci fornisce all'inizio del suo discorso una nozione molto ampia di estasi. Il termine (*wajd*) –apriamo una necessaria parentesi- deriva da una radice verbale araba (*wajada*) che significa essenzialmente "trovare". Sicché l'estasi è, in linea generale ciò che l'anima, o meglio il "cuore spirituale" (*qalb*) viene a "trovare" sotto lo stimolo e il sommovimento causato dal *samâ'* (ad es.: paura, gioia, desiderio, esaltazione...). In senso più ristretto, e mistico in particolare, esso è un "trovare" speciali stati o dimore dell'anima, accuratamente descritti e minuziosamente analizzati da innumerevoli trattatisti sufi;⁶ o infine, superati anche questi stati, l'estasi può essere un "trovare" autentiche rivelazioni interiori (*mukâshafât*) o metafisiche sottigliezze (*mulâtafât*). In tutto questi arcani "ritrovamenti" la musica ovvero il *samâ'* ha una parte essenziale, giacché, ci dice al-Ghazâlî, "una misteriosa corrispondenza intercorre tra le note musicali e l'elemento spirituale dell'uomo", in ciò riallacciandosi peraltro a tutta la tradizione greca (Pitagora, Platone).

Va da sé, date queste premesse, che la "musica" (*samâ'*) -lungi dalla fruizione edonistica che lo stesso al-Ghazâlî in più punti del trattato osserva tra i giovani della sua epoca (niente di nuovo sotto il sole...) e duramente condanna - vada intesa come strumento per eccellenza di una "iniziazione spirituale". E in tale senso la intendevano non a caso, e a tutt'oggi la intendono, certe confraternite sufi. Celebre in proposito è quella Mawlawiyya fondata in Konya dal poeta e mistico persiano Rûmî (meglio noto nell'ambiente come Mawlawî o Mawlanâ = "nostro signore").⁷ Il *samâ'*, che come s'è anticipato si arricchiva presso la confraternite di aspetti coreografici, doveva assolvere a questa funzione che potremmo definire insieme iniziatica e "maieutica". Maieutica nel senso che, come spiega al-Ghazâlî, esso può indurre quelle estasi che mettono a nudo il cuore e le sue potenzialità mistico-speculative anche se, egli avverte prudentemente, da un cuore così "come da un bicchiere" non si può tirar fuori più di quanto esso già contiene...

L'atteggiamento di al-Ghazâlî nei confronti del *samâ'* appare invero estremamente articolato e rivela non solo il suo spessore filosofico ma anche la tempra del giurista che discetta, talora spaccando il capello, sulla liceità delle attività musicali nelle più varie circostanze. Egli dapprima scrupolosamente allinea una serie di opinioni pregiudizialmente contrarie espresse da dottori (ulêma) di fama: qualche giurista – ci dice - nega persino che un uomo dedito ai piaceri della "musica" sia in pieno possesso delle facoltà mentali e quindi lo ritiene inabile a testimoniare in giudizio; qualche altro

⁶ Rimando alla sintesi contenuta nel capitolo sul sufismo del mio manuale *I percorsi dell'Islam. Dall'esilio di Ismaele alla rivolta dei nostri giorni*, EMP, Padova 2003, pp. 335-388 e la relativa ampia bibliografia. Su questa e altre tematiche sufi un utile aggiornamento è in *Sufismo*, con introduzione di F. A. Ambrosio e C. Saccone, numero monografico di "Divus Thomas" 48 (2007) 3.

⁷ In italiano si può leggere Rumi, *Poesie mistiche*, a cura di A. Bausani, Rizzoli-BUR, Milano 1980.

introduce un tema per noi intrigante: la donna e la musica. Stante il fatto che la professione di musicista o cantante era ritenuta nel mondo musulmano piuttosto sconveniente, e per una donna libera persino malfamante, si discetta se per l'uomo sia riprovevole o meno ascoltare nell'intimità della sua casa le canzoni di una schiava o concubina. Sappiamo da altre fonti che le schiave-cantanti erano particolarmente ricercate e apprezzate nel mondo iranico e centroasiatico medievale, e si trovano tracce di cantanti persiane persino alla corte dell'imperatore di Cina.⁸

Subito dopo al-Ghazâlî allinea le opinioni favorevoli, tra cui anche quella autorevolissima di Maometto il quale avrebbe affermato in un noto *hadîth* che "dalla poesia ci viene la saggezza" (ricordiamo ancora che essa viene fatta rientrare nel *samâ'*). Ma la posizione del profeta, stando all'insieme dei detti che gli vengono attribuiti, risulta quantomeno ambigua: egli avrebbe condannato l'uso e la proliferazione degli strumenti musicali in diversi *hadîth*, e in uno sembra contraddire quello che abbiamo all'inizio citato affermando perentoriamente:

Dedicarsi all'ascolto della musica equivale a peccare contro la religione; prendervi piacere equivale a rendersi colpevoli di miscredenza (kufr)

Parole in cui sembra quasi di sentire un'eco della menzionata tradizione zoroastriana. Ecco, Al-Ghazâlî significativamente, non riporta questi *hadîth* contrari al *samâ'* e senz'altro dichiara la sua intenzione di voler dimostrare la piena liceità della musica e del canto in base alla tradizione e –qui parla il giurista- all' "argomentazione analogica". Si tenga presente che al-Ghazâlî ragiona volentieri col metro e lo scrupolo dello studioso di *fiqh* (giurisprudenza), distinguendo e classificando tutta una serie di fattispecie in cui il *samâ'* è da considerarsi lecito o illecito. Talora ci delizia con osservazioni spiritose: ad esempio, egli osserva, se si prestasse ascolto ai dottori che dichiarano lecito solo il canto (salmodiazione) del *Corano*, allora

anche il canto degli usignuoli sarebbe da proibirsi, dal momento che quegli animali non cinguettano il Corano!

La linea di discriminazione, potremmo dire un po' riassumendo il suo articolato discorso, non è tanto tipologica (ad es.: canto sì, strumenti no) quanto piuttosto "funzionale": occorre vedere tempi, luoghi e compagnia in cui ha luogo il *samâ'*, analizzarne in altre parole di volta in volta l'occasione o contesto e lo scopo. Così se gli strumenti a fiato e a corda sono da considerarsi illeciti in linea di principio, perché -egli argomenta- sono di regola associati a baldorie e riunioni conviviali in cui scorrono vino e sconcezze a iosa, quegli stessi strumenti diventano però leciti nel *samâ'* dei pellegrini che si preparano al pellegrinaggio rituale o in quello di guerra ad incitazione delle virtù guerriere. Pure il dilettersi coi canti e le musiche della schiava concubina nell'intimità delle proprie stanze è cosa lecita, mentre non lo sarebbe più se si invitassero amici ad assistervi. Del pari riprovevole è considerato il *samâ'* dei canti funebri perché -egli osserva acutamente- la tristezza da essi indotti per ciò che ci è sfuggito per sempre è cosa biasimevole e anzi in fondo empia

in quanto configura una sorta di astio nei confronti di un decreto di Dio Altissimo e di rimpianto per qualcosa che non può avere rimedio (CM, p.50)

I. 3 Ma il *samâ'* per eccellenza resta naturalmente quello del *Corano* e dei mistici. Per il sufi giunto alle vette della perfezione, secondo al Ghazâlî

⁸ Cfr. A. Bausani, *Il "pazzo sacro" nell'Islam*, a cura di M. Pistoso, Luni Ed., Milano-Trento 2000, p.147.

non c'è suono che colpisca il suo orecchio senza che egli lo percepisca da Dio e in Dio. Nel suo caso l'ascolto della musica funge da stimolatore del suo desiderio, fortifica la sua passione e il suo amore, e infiamma l'acciarino del suo cuore, e fa emergere in lui degli "stati spirituali" (ahwâl) fatti di "svelamenti" e di "dolcezza" la cui descrizione non può essere compresa: solo colui che li ha assaporati può dire di conoscerli ... (CM, p.52)

Insomma la musica può permettere a chi "sa udire" di scoprire l'arcano sottile celato nelle profondità del cuore, il "segreto dei segreti" (*sirr al-asrâr*); ma ciò non è dato a chiunque, "questo segreto, chi lo conosce lo conosce, e chi lo ignora lo ignora". Il frutto della suprema "audizione spirituale", ovvero del *samâ'* per eccellenza, è dato solo a chi al culmine dell'estasi trova in Dio la propria auto-estinzione (*fanâ'*), né più da quell'istante ha a che vedere con le altre creature. Ecco, nel brano citato, è da sottolineare come il grande teologo ponga la fruizione della musica in relazione con la sperimentazione degli "stati" spirituali di cui discettano in lungo e in largo i trattatisti sufi. In particolare l'estasi si lega all'acquisizione –in fondo mai definitiva, ma piuttosto "intermittente"– dello stato finale dell'auto-annientamento o auto-estinzione mistica. Ossia quel *fanâ'* che molti autori pongono al vertice della scala spirituale e si lega all'idea –comune anche a certi mistici occidentali (si pensi a Meister Eckhart) che, per unirsi a Dio, bisogna "fargli posto", ossia annullare se stessi.⁹

La musica sembra comunque produrre secondo al-Ghazâlî un effetto speciale cui ogni creatura umana, volente o nolente, soggiace: esso si esprime sotto forma dell'accensione in chi ascolta di un "desiderio" indeterminato e indeterminabile,

tanto più straordinario quanto più colui che lo percepisce non conosce ciò che desidera... Egli sente sorgere dentro di sé uno stato, come se il cuore chiedesse qualcosa senza sapere che cosa... (CM, p.68)

Sublime psicologia della musica! E' ciò che accadrebbe alla gran massa degli uomini solo superficialmente o per nulla toccati dal messaggio divino; anche in un simile uomo la "musica" smuove sempre qualcosa, accenna ad arcane melodie spirituali e allora

il suo cuore comincia a reclamare qualcosa che l'uomo stesso non conosce, per cui questi si sente confuso, smarrito, disturbato...

L'ultima parte dell'operetta si riferisce come abbiamo anticipato al *samâ'* del *Corano*. Non è raro anche oggi vedere musulmani commuoversi sino alle lacrime all'ascolto del *Corano* salmodiato –da cantori professionisti che spesso richiamano folle di estasiati ammiratori– o anche alla sua semplice silenziosa lettura. E' già questa semplice commozione una forma di "estasi" (*wajd*) secondo al-Ghazâlî il quale a riprova di questi effetti straordinari cita due suggestivi versetti coranici:

In verità veri credenti sono coloro ai quali, quando si nomina il nome santo di Dio, trema il cuore (VIII, 2). Se Noi avessimo fatto discendere questo Corano sopra una montagna, tu l'avresti vista spaccarsi e umiliarsi pel timore di Dio (LIX, 21)

⁹ Il tema del *fanâ'* è un vero leit-motiv nella letteratura mistica musulmana. Il lettore italiano può farsene una idea approfondita leggendo un classico della mistica di espressione persiana, il *Mantiq al-Tayr*, in traduzione italiana: *Il verbo degli uccelli*, a cura di C. Saccone, Centro Essad Bey, Padova 2013, 3a ed. interamente rivista in forma di ebook Amazon-Kindle Edition (2a ed. Oscar Mondadori 1999; prima ed. SE 1986), storia allegorica in cui gli uccelli (le anime) partiti alla ricerca del loro re Simurgh (trasparente simbolo di Dio) lo raggiungono e a lui si uniscono solo a prezzo del proprio *fanâ'*.

Dopo aver menzionato il caso di certi compagni del profeta che cadevano in deliquio, scoppiavano in lacrime, venivano meno o addirittura in qualche caso sarebbero morti al solo "ascolto" del *Corano*, al-Ghazâlî conclude che

generalmente parlando, l'uomo di cuore non può fare a meno di raggiungere l'estasi mentre ascolta il Corano

E qui, come si vede, ci riallacciamo alla questione posta all'inizio: la "musica" (*samâ'*) non è affatto neutrale, essa è capace secondo al-Ghazâlî di sommuovere il cuore, di toccare le sue fibre più riposte, e di mettere l'uomo in comunicazione con il "Segreto dei Segreti". Va da sé quindi -conclude il nostro Autore con piglio da giurista- che la sua fruizione disordinata, capace di eccitare specie nei giovani lussuria o "pensieri disdicevoli" è da ritenersi proibita (*harâm*); se essa avviene a mero scopo ricreativo o di trastullo è quantomeno riprovevole (*makrûh*); è invece permessa (*halâl*) a colui che trae innocente piacere dalla "percezione di suoni armoniosi"; mentre essa è non solo lecita ma addirittura desiderabile "per colui che si lascia guidare dall'amore di Dio Altissimo" e nel quale il canto e la musica non scatenano lussuria e bassi desideri bensì "suscitano le più belle qualità".

I. 4 La disamina di questo splendido trattato ghazaliano non sarebbe completa senza una breve riflessione sul contesto storico e ideologico in cui esso si inserisce. Al-Ghazâlî nacque a Tûs nel 1058 e studiò le scienze religiose (lettura e esegesi del *Corano* e della tradizione o *hadîth*, diritto canonico, teologia ecc.) nella vicina Neyshâpûr. Dovette rapidamente raggiungere una grande fama se fu chiamato intorno al 1091 a Baghdad -allora il centro dell'impero selgiuchide- dal visir Nizâm al-Mulk, personaggio noto per essere il brillante autore di un trattato su *L'arte della politica*.¹⁰ A Baghdad si formò così uno straordinario sodalizio tra il grande teologo che insegnava nella più importante scuola teologica del mondo musulmano (la *Nizamiyya*, fondata dallo stesso visir) e l'energico amministratore dell'impero. Un sodalizio cementato anche dal comune obiettivo di combattere e reprimere con ogni mezzo gli eretici per eccellenza, ovvero gli sciiti estremisti di tendenza ismailita, in nome del sunnismo. Fu forse in questo quadro di lotta anti-eretica che maturò il disegno di un più consapevole e profondo coinvolgimento nell'ortodossia sunnita del sufismo, programma di cui al-Ghazâlî fu forse con la sua opera il maggiore artefice. Tutto questo andò maturando peraltro attraverso una profonda crisi spirituale che portò il grande teologo e giurista ad abbandonare l'insegnamento accademico e ad avvicinarsi agli ambienti mistici. Intorno al 1095 questo travaglio era approdato a una autentica conversione alle "ragioni del cuore" e al sufismo: da allora lo troviamo pellegrino per le varie lande dell'impero, tra ritiri di preghiera e ricerca spasmodica di nuove guide spirituali. Egli approda per il pellegrinaggio rituale alla Mecca intorno al 1097, quindi attende sino al 1105 circa alla composizione della sua opera maggiore *Il ravvivamento delle scienze religiose (Ihyâ' ulûm al-dîn)*, la più grande e profonda "summa" del sapere teologico dell'Islam medievale.¹¹ Ritornato poi all'insegnamento accademico, morirà nel 1111 in un monastero sufi della nativa Tûs.

Lo sforzo di al-Ghazâlî fu tutto teso, dalla crisi spirituale in poi, a cercare di integrare una forma moderata di sufismo nell'ortodossia sunnita, a "ravvivare" l'insegnamento arido e spesso cavilloso dei dottori con l'insegnamento vivo e sperimentale dei sufi. Il sufismo in effetti aveva condotto una dura e ormai secolare polemica con l'Islam dei dottori, non a torto accusato di aver

¹⁰ Recentemente tradotto in italiano: Nizâm al-Mulk, *L'arte della politica*, a cura di M. Pisto, Luni Ed., Milano-Trento 1999.

¹¹ Non esiste ancora una traduzione completa di questa straordinaria vastissima enciclopedia del sapere teologico musulmano, ma ormai si possono leggerne in traduzione in lingue europee svariati libri. In italiano sono ormai disponibili diversi volumi (per un elenco, si veda la bibliografia nelle opere di cui alla nota 6) e soprattutto si trova una eccellente antologia: al-Ghazâlî, *Scritti scelti*, a cura di L. V. Vaglieri e R. Rubinacci, UTET, Torino 1970, contenente fra le altre cose la traduzione integrale di due importanti trattati (*La nicchia delle luci* e *La salvezza dalla perdizione*, una autobiografia spirituale).

presentato e proposto alle masse una religione che tendeva ad esaurirsi nella mera, legalistica, osservanza esteriore di precetti, riti e divieti. In questa azione contestatrice s'erano manifestati eccessi d'ogni sorta. Alcuni sufi estremisti erano giunti ad affermare che per un autentico *vir Dei*, interiormente infiammato dall'amore mistico, l'osservanza dei precetti religiosi diveniva cosa secondaria se non superflua. Altre frange estremiste erano giunte ad affermare che l'autentico uomo di Dio doveva "dissimulare" il proprio stato di vicinanza col Divino attraverso atti e pratiche che magari attirassero il pubblico biasimo (*malâma*), ad esempio ostentando trascuratezza o disprezzo per i doveri religiosi, donde il nome con cui furono conosciuti di "biasimevoli (*malâmâtî*).¹² Non rari furono i casi di sufi estremisti perseguitati dall'inquisizione sunnita, sino al caso celeberrimo di al-Hallâj (m.922) che, secondo le fonti agiografiche, avrebbe gridato sin sotto la forca tra lo scandalo dei benpensanti "Io sono la Verità" (*haqq*, parola che è pure in arabo sinonimo di Dio). All'epoca in cui scrive al-Ghazâlî, circa due secoli dopo la tragedia di al-Hallâj, il sufismo aveva già provveduto attraverso una abbondante letteratura apologetica a una sorta di correzione di rotta e alla pratica sconfessione di tutti coloro che predicando la superiorità dell'Amore sulla Legge si erano arbitrariamente incamminati per sentieri eterodossi. Ma al-Ghazâlî, dicevamo, compie un passo in più, un passo decisivo, in direzione della piena integrazione di una forma moderata di sufismo nell'ortodossia sunnita. Da allora le confraternite sufi (sviluppatasi all'incirca proprio dal XII sec.) diverranno progressivamente un vigoroso pilastro del sunnismo, al contempo rianimando e "ravvivando" spiritualmente l'eredità del verbo predicato da Maometto.

E tuttavia, tra il sufismo e la comunità dei dottori si mantenne a lungo una certa reciproca diffidenza; i dottori trovarono sempre qualcosa da ridire su numerose pratiche inaugurate o permesse dai sufi: ad esempio, il culto delle tombe dei santi e la ricerca di grazie spicciole presso i "santoni" oppure l'esaltazione della figura dei maestri spirituali e del loro insegnamento sperimentale, a scapito dell'insegnamento precettistico-legalistico dei dottori. Infine, non videro mai di buon occhio proprio alcune pratiche rituali come il *samâ'*, considerate "biasimevoli" se non proprio illecite, in quanto capaci di alterare, come il vino o le droghe, l'equilibrio psico-fisico della persona; e restarono a lungo scettici sulle supposte estasi ad esso associate. In generale poi si mostrarono diffidenti se non ostili al linguaggio amoroso-passionale dei sufi che tendeva, indebitamente dal loro punto di vista, ad accorciare le distanze tra Dio e i suoi servi. Abbiamo visto come al-Ghazâlî, pienamente consapevole di questo contesto polemico, si sforzi di distinguere certosamente tra usi leciti e usi illeciti della "musica", ponendo ad ogni piè sospinto condizioni e limitazioni.

Occorre peraltro precisare che l'atteggiamento di molti sufi nei riguardi della musica usufruita al di fuori dei contesti rituali del *samâ'* non doveva divergere molto da quello di certi dottori "bacchettoni", come si evince da varia letteratura, per esempio da questo brano del *Bûstân* di Sa'dî (XIII sec.), in cui un santo asceta sufi si produce proprio alla lettera nel ruolo del "guasta-feste". Il tutto prende spunto da un aneddoto in cui si narra di un principe di Ganja che aveva dato scandalo con il suo comportamento corrotto e incline alle baldorie a base di vino e menestrelli. Alcuni pii musulmani si rivolgono sdegnati a questo santo asceta che però, inopinatamente, prende a invocare sul principe corrotto la celeste benedizione, scandalizzando i presenti che protestano vivamente. Al che il santo asceta così risponde:

"Non ho lusingato l'assemblea con delle chiacchiere inutili / Ho bensì chiesto al Creatore di Giustizia il suo (=del principe) pentimento. / Così che quando rinsavirà dalla sua cattiva indole / potrà in festa

¹² Sull'argomento cfr. M. Molè, *I mistici musulmani*, trad. it., Adelphi, Milano 1992, che traccia pure interessanti paralleli con la mistica cristiana siriana. Inoltre può essere utile la lettura del breve trattato di al-Sulamî, *I custodi del segreto. Ovvero Epistola della gente della riprovazione*, a cura di G. Sassi, Luni ed., Milano-Trento 1997, con sobria ma esauriente introduzione. Per farsi un'idea sull'impatto di queste correnti nella letteratura persiana cfr. C. Saccone, *Storia tematica...*, cit., vol. II: *Il maestro sufi e la bella cristiana. Poetica della perversione nella Persia medievale*, Carocci, Roma 2005.

giungere al paradiso eterno” / [...] / Il discorso che fece quel saggio dalla bella loquela / Qualcuno andò a riferire tale e quale al principe. / Per la commozione questi versò lacrime dagli occhi come da nuvole / E pianse senza tregua sul bel volto un torrente di rammarico / [...] / Mandò qualcuno a quel saggio dalla eccellente presenza / bussando alla porta del pentimento e dicendo: “Aiutami! / Datti la pena di venire da me affinché la testa io pieghi / E la testa d’ignoranza e ingiustizia io tagli”.

Il sant'uomo accoglie la richiesta del principe pentito, si mette in marcia e giunto al palazzo

“... vide apprestate vivande dolci e uva e vino e candelabri / Dieci città dell’abbondanza e dentro gente guasta e corrotta. / Uno pareva giunto al limite, un altro mezzo ubriaco / Un altro ancora diceva poesie stringendo in mano una coppa. / Da una parte il menestrello cantava a tutta voce / Dall’altra si sentiva la voce del coppiere: “Bevete!” / I compagni di banchetto ebbri di vino rosso rubino / La testa del liutista nel sonno era reclinata sul petto come liuto. / Di quegli intimi tanto alteri non uno solo / Eccetto il narciso aveva gli occhi ancora aperti. / Tamburi e liuto suonavano in armonia / E la corda bassa aveva innalzato un triste lamento. / Diede ordine [il sant'uomo] di fare tutto a pezzi / E quella festa limpida si mutò in feccia. / Fracassarono i liuti e spezzarono le lire / E i cantanti rimasero con le loro arie sospese. / Sulla porta della taverna scagliarono pietre / E calici e coppe gettarono a terra e frantumarono. / Il vino color del tulipano dalle fiasche rovesciate / Scorse come il sangue da una anatra sgozzata. / C’era una damigiana piena di vino stagionato di nove mesi / In quella confusione, la figlia della vite (=il vino) subito versarono a terra. / Alla damigiana aprirono poi la pancia sino all’ombelico / E i calici sulla sua sorte piangevano lacrime di sangue / [...] / Inoltre chiunque prendesse in mano un’arpa / Si prendeva le botte dai servi come il tamburo. / E se un corrotto ancora portava sul dorso un liuto / quegli gli assestava una lisciata all’orecchio come a liuto.

(Sa'dî, *Bûstân*, ed. Yusofi, vv. 2122-2165)

II. Trovare Dio con la “musica in versi”: *samâ'* e poesia nel sufismo.

II.1 A un destino diverso andò incontro l'altra grande "attività musicale", ossia la poesia. I poeti si faranno forti dello stesso dettato coranico che, pur condannandoli in generale, fa salvi come s'è visto (v. *supra*) quantomeno "coloro che credono, compiono il bene e spesso ricordano Allah..." (XXVI, 227). Nacque presto nel mondo musulmano una rigogliosa poesia religiosa di tono didattico che si sviluppò soprattutto nelle aree persofone o influenzate dalla cultura letteraria persiana (aree turche e urdu). Questa poesia, espressasi in odi mistiche, lunghi poemi didascalici o rapide quartine, fedele all'imprinting "biasimevole" canta spessissimo e tipicamente, manco a farlo apposta, due temi malfamati: il vino e l'amore, anche se si tratta di regola di cifre poetiche rispettivamente di una spirituale "ebbrezza" e della mistica passione per l'Anico divino.

La poesia entrò presto nella pratica del *samâ'* delle confraternite, soprattutto anatoliche, cui s'è fatto cenno. Le sedute comunitarie di *samâ'* consistevano di solito nella ripetizione ossessiva di una pia giaculatoria o di uno dei 99 nomi del Dio coranico, ovvero nella pratica corale del *dhikr* (lett.: "memoria" o "menzione" del nome di Dio), spesso associata a danze e accompagnamento strumentale, portata innanzi per ore e ore sino ad ottenere uno stato di stordimento o di autoestraniazione. Le poesie

mistiche di un Rûmî (e, per fare un esempio in ambito arabofono, quelle di un Ibn al-Fârid) furono presto entusiasticamente adottate dai discepoli nelle loro sedute di *samâ'*. Leggiamo qui a mo' d'esempio un *ghazal* mistico di Rûmî di straordinaria densità, il cui martellante ritornello ci fa perlomeno intuire, anche in una traduzione che ovviamente ha perso tutti i valori sonori e musicali dell'originale,¹³ la facile contabilità:

*Abbiam cercato una guida altra che il tuo Amore: non c'è
abbiam cercato un compagno diverso dal tuo Simbolo: non c'è*

*Dimmi qual è il cercar che tu vuoi,
ché in questo mondo cercammo, ma nulla trovammo: non c'è*

*Cercheremo ormai l'Amico nel cielo;
sulla terra cercammo un amico: non c'è*

*Un'immagine come quella tua di luna, o tu senza immagine,
fino al settimo cielo l'abbiamo cercata: non c'è*

*Meglio è annientarci davanti a quella immagine pura
ché nei Due Mondi cercammo qualcosa più bella: non c'è*

*Anche ammettendo d'aver bevuto tutti i purissimi vini del mondo
cercammo la feccia della passione vera: non c'è*

*Degno d'esser cercato è il sigillo di Salomone
molti anelli ci sono, ma quel sigillo non c'è*

*L'immagine che era incisa in quel malioso sigillo
fra gli idoli di Roma e di Cina l'abbiano cercata: non c'è*

*L'immagine di cui sto parlando, immagine santa,
era la forma del Creatore di tutte le forme: non c'è*

*In quella forma soltanto si ottiene assoluta certezza;
fuori di quella cercammo certezza: non c'è*

*Ben naturale è per noi avere dubbi e sospetti
ché cercammo un amico fidato senza inganni: non c'è*

*La nostra schiena è curva come arco sotto il peso del dubbio
una strada cercammo senza agguati e imboscate: non c'è*

*Quella luce evidente che tutta si mostra chiarissima
nel manifesto e nel visibile, l'abbiamo cercata: non c'è¹⁴*

¹³ Sui valori sonori del verso rumiano, si veda l'acuta analisi contenuta nell'ultimo saggio del volume di J. C. Bürgel, "La parola è nave, il significato un mare". *Saggi sull'amore e il viaggio nella poesia persiana medievale*, a cura di C. Saccone, Carocci, Roma 2006.

¹⁴ Rumi, *Poesie mistiche*, cit., pp. 82-83.

Lo stesso autore non esita a iniziare la sua opera più celebre (il *Mathnavî* ovvero il *Poema Spirituale*, in circa 50000 distici) con un inno al *ney*, il flauto, come s'è visto strumento "biasimevole" e malfamato per eccellenza presso i dottori più conservatori. Il flauto di canna che lamenta angosciato la separazione dal canneto natio, cui fu dolorosamente strappato, diventa anzi la metafora bellissima del destino d'ogni uomo: in un tempo remoto fu separato a viva forza dalla patria celeste per "cadere" nella prigione esistenziale da cui forse uscirà, ma solo -suggerisce Rumi- attraverso la catarsi dell'amore mistico:¹⁵

Ascolta il flauto di canna, com'esso narra la sua storia, com'esso triste lamenta la separazione:

"Da quando mi strapparono al canneto ha fatto piangere uomini e donne il mio dolce suono

Un cuore io voglio, un cuore dilaniato dal distacco dell'amico, a che possa spiegargli la passione del desiderio d'amore

Perché chiunque rimanga lontano 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, ahimé, d'essermi amici, e nessuno cercò nel mio cuore il mio segreto più profondo

Eppure il segreto mio non è lontano no, dal mio gemito: sono gli occhi e le orecchie che quella Luce non hanno! [...]

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

E' il fuoco d'Amore ch'è caduto nel flauto, è il fervore d'Amore che ha invaso il vino... ¹⁶

Ed è lo stesso Rûmî che sviluppando un suggestivo passo coranico in cui è detto:

¹⁵ Mi permetto di rinviare al mio saggio *Mistica islamica e teologia della bellezza: il Bel Testimone ("shâhed") nel poeta persiano Rumi (XIII secolo)*, in A. Grossato (a cura), *Il Dio dei mistici*, Medusa Ed., Milano 2005, pp. 41-76, riproposto poi anche in C. Saccone, *Storia tematica...* vol. III: *Il re dei belli, il re del mondo. Teologia del potere e della bellezza nella poesia persiana medievale*, Aracne, Roma 2014.

¹⁶ Ivi, p. 27.

Lo glorificano i sette cieli e la terra e gli esseri che i cieli e la terra racchiudono, e non c'è cosa alcuna che non canti le lodi Sue: solo che voi non comprendete le loro parole di lode (XVII, 44)

ci dipinge, con splendido intuito poetico, una "sinfonia della creazione", un *samâ'* cosmico, una arcana danza universale, cui nessuna creatura, nessuna anima purificata è estranea:

Rami e foglie si son liberati dalla prigione della terra, alto han levato il capo e son diventati compagni dell'aria. Quando le foglie erompono dalla scorza del ramo e s'affrettano alte sull'albero, con la lingua del germoglio cantano le lodi di Dio, ogni frutto e ogni foglia, una per una. Gli spiriti legati entro l'acqua e la terra, quando lieti si liberano dalla prigione del fango, si levano alti a danza nell'aria, ebbri d'amore di Dio, puri e limpidissimi come il disco bianco della luna.

Danzano i corpi loro; quanto alle anime, quel che esse provano, non chiederlo neppure!
17

II. 2 Un altro caso ben noto di poesia come attività associata al *samâ'* mistico è quello Abû Sa'îd ibn Abî al-Khayr (XI secolo). Si tratta di un celebre santo sufi, direttore di un convento in Herat (nell'odierno Afghanistan) e secondo la tradizione autore di mistiche quartine che dovevano servire come testi d'istruzione o di meditazione per i discepoli. Abû Sa'îd, secondo le biografie tradizionali, in particolare quella intitolata *Asrâr al-Tawhîd* (I segreti dell'unità divina) redatta dal pronipote Ibn Munawwar (m. 1208), pare amasse illustrare le prediche e gli insegnamenti con quartine da lui stesso composte; altre volte chiamava un bravo declamatore (*qavvâl*) cui faceva recitare o cantare di fronte ai discepoli le sue quartine. Musica, canto e talora danza erano dunque spesso associate a queste speciali sedute di meditazione comunitaria. Ed ecco, a mo' d'esempio, qualche testo che tematizza l'amore mistico (sullo sfondo si intravede anche il motivo del *fanâ'*, v. *supra*) tra i molti tramandati sotto il suo nome:

*Il mio corpo s'è fatto tutto lacrime, l'occhio mio piange
Nell'amore di Te, senza corpo bisogna vivere
Di me non rimane più traccia: che cos'è dunque l'amore per Te?
Poi ch'io sono tutto Amato, dov'è dunque l'Amante?*¹⁸

*I miei occhi ho ripieni della visione dell'Amato
I miei occhi gioiscono quando è qui l'Amato
Non si può distinguere tra il mio occhio e l'Amato:
lui è nell'occhio, ovvero l'occhio non è altri che Lui*¹⁹

I dottori ortodossi mormoravano e si lamentavano dei metodi originali del nostro sufi-poeta che veniva accusato di "cantar poesie dal pulpito, invece di spiegare il *Corano*". Sappiamo che in realtà ben poche delle quartine di Abû Sa'îd sono effettivamente di suo pugno, ma comunque l'aspetto

¹⁷ Cit. in A. Pagliaro-A. Bausani, *Storia della letteratura persiana*, Nuova Accademia, Milano 1960, p.724.

¹⁸ Citato in A. Pagliaro-A. Bausani; *La letteratura persiana*, cit., p. 328.

¹⁹ Citato in J.T.P. De Bruijn, *Persian Sufi Poetry. An Introduction to Mystical Use of Classical Poems*, Curzon, Richmond 1977, p. 19.

interessante per noi è che una “attività musicale” come la poesia, in linea di principio dunque riprovevole, viene già nel XI secolo impiegata per scopi didattico-religiosi o come materiale di meditazione per sufi e ciò costituisce, probabilmente, un precedente importante per comprendere la genesi e lo sviluppo del *samâ*’ successivo quale si vedrà nelle confraternite anatoliche legate a Rûmî.

III. Le lamentazioni (*rowze-kwânî*) sul martirio degli *imâm* sciiti. La musica e il teatro della *ta’zîye*

III.1 Un breve cenno dovremo fare all’uso della musica e del canto nelle celebrazioni dei martiri sciiti, che ha una sua lunga storia qui solo brevemente richiamata. L’assassinio di ‘Alî, genero e cugino di Maometto, da parte di estremisti kharijiti; la fine in battaglia del figlio e erede spirituale Husayn (Hossey) a Karbalâ nel 680, ucciso da Yazîd, il secondo califfo della dinastia omayyade; la vendetta di Mukhtar che, sollevatosi contro il califfo, prende Kufa (nell’odierno Iraq) e si vendica appunto sugli uccisori di Husayn, prima di essere a sua volta sopraffatto dalle truppe califfali; la fine misteriosa, ma di solito connessa con rapimento e uccisione, di vari *imâm* sciiti discendenti di ‘Alî e Husayn sino all’ultimo, l’ “*imâm* nascosto” che scompare a Samarra nel 873 ed è tuttora atteso da centocinquanta milioni di sciiti: sono questi, in estrema sintesi, altrettanti momenti della lunga “passione” della famiglia del Profeta, ovvero dei suoi discendenti, che gli sciiti reputavano - tuttora reputano- gli unici legittimi eredi di Maometto alla guida della comunità musulmana (secondo loro, conquistata con l’inganno e la violenza dagli usurpatori e perciò “maledetti” califfi sunniti). Sin da tempi antichissimi si instaurò la pratica dei pubblici sermoni funebri in occasione dell’anniversario della tragedia di Karbalâ, vera ferita –in fondo non ancora del tutto cicatrizzata- della coscienza e dell’immaginario religioso musulmano, tragedia che tuttora si erge come una barriera psicologica e sentimentale tra sunniti e sciiti. Nei primi 10 giorni del mese di *muharram* ogni anno, nei paesi sciiti, si svolgono solenni commemorazioni del martirio di Husayn con processioni e pubbliche auto-flagellazioni di fedeli ed è precisamente in questo contesto che si è sviluppata nei secoli una ricca letteratura religiosa, di carattere popolare, in cui poesia e musica (canto, salmodiazione, lamentazioni ecc.) sono spesso combinati. Poemi strofici, elegie funebri, martirologi in prosa o in versi (più spesso in prosa mista a versi) detti complessivamente *rowze* (lamentazione), vengono in queste occasioni recitati e/o salmodiati di fronte a folle rapite e commosse da cantori/declamatori professionisti conosciuti come *rowze-khwân* (“cantori di lamentazioni”). L’arte del *rowze-khwân* si può avvicinare a quella dei salmodiatori/cantori del *Corano*, un’arte antichissima come s’è visto che risale probabilmente già alle prime generazioni posteriori alla dipartita del profeta Maometto.²⁰ Esistono ampie raccolte di queste lamentazioni e martirologi –compilate a partire dall’epoca safavide (1550-1730 ca.)- tra cui emergono talora dei veri capolavori letterari, ma che più spesso risultano essere composizioni di autori oscuri o addirittura anonime, che nei secoli sono state ampiamente rifatte, rimaneggiate, allungate (complice anche la struttura strofica, che agevolmente permette aggiunte e sottrazioni). Queste *rowze* “drammatizzano” in sostanza i momenti salienti (battaglie, martirio ecc.) della “passione” di Husayn o degli altri *imâm* sciiti. Riportiamo qui, per darne almeno un’idea sommaria, una strofa tratta da un poema di Mohtasham di Kâshân (m. 1588), pare il primo del genere, che rielabora il dolore e il lutto della comunità sciita per la morte in battaglia di Husayn a Karbalâ, cui partecipano persino Maometto nella sua tomba medinese e inopinatamente, in cielo, il Cristo:

Quando l’umanità fu chiamata al convito del pianto

²⁰ Su queste e altre forme di letteratura popolare a sfondo religioso, cfr. J. Cejpek, *Iranian Folk Literature*, in J. Rypka, *History of Iranian Literature*, D.Reidel Publishing, Dordrecht 1968, pp. 607-710, qui in particolare pp. 679-684.

*per primi sedettero a mensa, l'un dopo l'altro, i profeti.
 Ma come poi giunse la volta dei santi, un sussulto ebbe il cielo
 per la violenza feroce del colpo vibrato al Leone divino (= 'Alì)
 E poi per Hasan (altro figlio di 'Alì) sprizzò una scintilla, su da balenante rubino
 e fu fosco incendio, che corse intorno all'Eletto, corrusco.
 E poi quei padiglioni riposti, dinanzi a cui l'ala dell'angelo timida arretra,
 da Medina la santa salirono a volo, alla piana di Kerbela scesero lievi.
 Ma ahì, quante giovani palme, letizia ai giardini d'Arabia,
 la scure del Male spietata colpì, per abatterle all'agro deserto di Kufa!
 Ahì, quante ferite una gola (quella di Husayn) assetata di stirpe profetica accolse!
 Ahì, quante donne sconvolte elevarono lagni alla corte di Dio
 e come, a grande vergogna, celò Gabriele tra le sue ginocchia la testa
 e s'abbuiarono all'orrida vista [di Husayn caduto] fin gli occhi ridenti del sole!*

*Quando il sangue fluì dalla gola assetata [di Husayn] e si sparse alla terra
 il ribollito rosso ne giunse a lambire la sedia di Dio
 e quasi divelto fu il tempio di religione e di fede
 tanta fu la violenza che scosse i robusti pilastri.
 Come ginepro umiliarono al suolo la palma flessuosa
 e una tempesta di polvere densa si sparse pel cielo
 e fu sospinta dal vento fin là dove dorme il Profeta
 e da Medina salì poi fino al settimo cielo
 e tutta pervase d'affanno lassù la dimora del Cristo
 che desolato gettò le sue vesti nel vaso dell'indaco a lutto.
 Piansero tutti i profeti, poi pianse l'angelico volto
 E fu il cielo tutto un clamore convulso di pianto...²¹*

Data la grande quantità di materiali essenzialmente orali accumulatisi nei secoli, la performance del *rowze-khwân* rappresenta intuibilmente già una selezione degli stilemi esecutivi e delle “scene” tramandate che s'incentrano su particolari personaggi e relative storie.

III.2 Quasi come naturale sviluppo della *rowze*, che già conteneva elementi di forte drammatizzazione ma restava comunque un testo recitato o cantilenato da un professionista, si sviluppò il genere teatrale della *ta'zîye*, vero e proprio dramma sacro o meglio “sacra rappresentazione”.²² In cui si fondono testi letterari (generalmente in versi), canto (di singoli personaggi, di un coro) e scarni elementi scenici (i principali: un catafalco funebre –quello di Husayn ucciso- e un palco circolare, sul quale o intorno al quale si muovono personaggi e persino cavalieri con tanto di cavalli in carne e ossa che, galoppando attorno al palco, simulano convenzionalmente gli spostamenti da un luogo all'altro, le battaglie ecc.). L'elemento che qui interessa sottolineare è certamente l'ampio uso del canto, in forma perlopiù assimilabile a cantilene o “recitativi”, o a qualcosa come quel “recitar cantando” che ci è familiare dalla nostrana tradizione lirica. La performance è introdotta dalla voce di un predicatore, di solito un mullà, che recita il prologo e poi un sermone funebre condito di opportuni *hadîth* (detti di Maometto). Una seconda figura, il *rowze-khwân* (che talora assorbe anche i compiti della prima), ha la funzione di

²¹ Trad. di G. Scarcia in A.M. Piemontese, *Storia della letteratura persiana*, 2 voll., Fratelli Fabbri Ed., Milano 1970, vol. II, pp. 44-45.

²² Sull'affascinante argomento si vedano L. Pelly, *The miracle play of Hasan and Husayn*, 2 voll., London 1879; W. Litten, *Das Drama in Persiens*, Berlin 1929; E. Rossi-A. Bombaci, *Elenco di drammi religiosi persiani* (Fondo Mss. Vaticani Cerulli, Biblioteca apostolica vaticana, Studi e testi 209), Città del Vaticano 1961.

voce narrante che racconta-commenta la storia della “passione” illustrando antefatti, spiegando gli eventi, intervenendo negli intervalli tra una scena e l’altra per cucire e connettere ecc. Si capisce, da questo particolare, la connessione storica tra la tradizione della *rowze-khwânî* (v. supra) e la *ta’zîye* che, in sostanza, sviluppa gli elementi drammatici già presenti nella prima in una più ampia e complessa azione scenico-teatrale (dall’ 800, con la dinastia Qajar, si avranno poi veri e propri teatri di stato, costruiti appositamente per ospitare le *ta’zîye*). Il *rowze-khwân* in origine doveva probabilmente aver agito al contempo come direttore, sceneggiatore e narratore-coordinatore. Sulla scena della *ta’zîye* si muovono gli attori protagonisti, che rappresentano vuoi i personaggi sacri appartenenti alla famiglia del Profeta, ovvero la “gente della casa” (*ahl al-bayt*: gli imâm, Husayn, ‘Alî e la moglie Fâtima, figlia di Maometto, e parenti vari), vuoi i loro antagonisti politico-religiosi (i califfi e generali omayyadi) ovvero i “persecutori”. Ma, curiosamente, vi sono *ta’zîye* in cui entrano in scena persino personaggi biblici, come il Battista o Maria, spesso a preannunciare con le loro sofferenze quelle dei martiri sciiti. La rappresentazione mette in scena una lotta senza quartiere tra il Bene e il Male, come si può intuire senza sfumature o attenuazioni di sorta, in cui il *lutto* della comunità si mostra palesemente come un valore fondativo dello sciismo. Il pubblico partecipa con entusiasmo e fortissima commozione, sottolineando con boati di grida, sospiri, lamenti rotti da singhiozzi ecc., quasi un “pianto rituale”, ogni fase o sviluppo del dramma. Ora, un particolare curioso e intrigante per noi è proprio l’uso selettivo del canto. Questo è riservato in linea di principio ai personaggi buoni, insomma ai santi discendenti della famiglia del Profeta, mentre i loro “empi” avversari o persecutori recitano semplicemente. Come si vede insomma, il canto –palese rovesciamento dell’impostazione tradizionale– è qui diventato la voce del Bene, sia pure nella forma particolare del lamento dei giusti, ossia i santi personaggi della casa del Profeta che vanno incontro alla loro personale tragedia. Il canto è presente altresì in forma corale, nell’espressione dell’inconsolabile cordoglio della comunità orbata dei suoi più santi personaggi: un coro funebre di ragazzi (le donne non possono recitare, quindi anche i protagonisti femminili sono rappresentati da attori opportunamente abbigliati) è spesso presente nella *ta’zîye* a sottolineare appunto questo dolore comunitario.

Su questo rovesciamento in positivo del canto nella *ta’zîye* –altrimenti considerato attività riprovevole, se non illecita, come s’è visto sopra– potremmo aggiungere un’ ultima considerazione, che parte dalla stessa teologia sciita. Questa considera ‘Alî, Husayn e gli imâm discendenti vere manifestazioni di Dio sulla terra, teofanie quasi o “irradiazioni” divine (l’islam evita sempre con cura un termine come *incarnazione*, anche se l’imamologia sciita, è stato non a torto osservato, ricorda da vicino la cristologia). I dottori più conservatori, quelli che –ironizzava Ghazâlî– considerano lecito il solo *samâ’* coranico, in fondo accreditano l’idea che il canto sia privilegio della sola “voce di Dio”, quale si esprime appunto nella sua parola rivelata, il *Corano*. Nella *ta’zîye*, a ben vedere, ci muoviamo ancora nello stesso ordine di concezioni: cantano di regola i soli personaggi sacri, gli imâm sciiti, che per la comunità sono la faccia e la voce di Dio.

IV. Poesia e musica nella tradizione letteraria.

Abbiamo accennato al fastidio e all’ostilità che certa mistica “pedagogia musicale” diffusa tra i sufi poteva suscitare tra i custodi dell’ortodossia. Ma la musica entra pure a vele spiegate nella poesia “profana”, dove mantiene e se possibile accentua la connotazione “biasimevole” di cui s’è detto. E ci entra essenzialmente in due modi, che andiamo brevemente a esaminare..

IV.1 Intanto sappiamo che i lirici arabi e persiani spesso scrivono consapevolmente poesia che doveva essere cantata o accompagnata nell’esecuzione (spesso lasciata a declamatori professionisti) con

strumenti musicali. Majnûn, il leggendario sfortunato amante di Leylâ, compone nel deserto poesie e canzoni con cui, novello Orfeo, ammansisce le fiere; la più famosa raccolta di liriche arabe si chiama *Kitâb al-Aghânî* (libro delle canzoni); il primo grande poeta lirico persiano, Rûdakî, è noto anche come musicista che si accompagna con la cetra e probabilmente “cantava” i propri componimenti di persona. Il grande Hâfez, ammirato da Goethe in traduzione tedesca (e che gli ispirerà com'è noto il *West-Oestlicher Divan*)²³, in un suo componimento s'immagina di mandare alla corte del patrono i propri versi che poi saranno cantati da menestrelli e accompagnati da strumentisti; in un celebre verso di auto-encomio egli immagina addirittura che la musica dei suoi versi induca in cielo Venere a suonare e Gesù a danzare!²⁴

Ma la musica, dicevamo, entra nella poesia anche in un altro modo, come “motivo malfamato”. È consuetudine per innumerevoli poeti arabi e persiani proclamare, in barba ai divieti del *Corano* o dei dottori, la loro dedizione alle “cose proibite” dalla Legge (*sharî'a*) tra cui tipicamente figurano il vino, l'amore (di norma fuori del matrimonio), l'adesione idolatriva a una fede diversa dall'islam e, naturalmente, la musica nelle sue varie forme. Ecco così che sin dai primi tempi della poesia araba il poeta si diletta –in atto di sfida- a magnificare la propria depravazione elencando le suddette cose proibite. Come vediamo, ad esempio, nei versi scanzonati di un “insospettabile”, il califfo-poeta omayyade al-Walîd (m. 744):

*Chiamo a testimonia Allah e gli angeli pii, e i devoti virtuosi
Che le mie passioni sono: la musica, il vuotare il nappo, il mordere guance leggiadre...*²⁵

Questa elencazione diventa presto un topos, ricorrendo di poeta in poeta dal mondo arabo a quello persiano, turco, indiano ecc. Abû Nuwâs ad esempio canta:

*Tre cose sole fan la vita gaia:
vin vecchio cantatrice e buon compagno*²⁶

Nel mondo persiano questi elementi o cose proibite finiranno per costituire l'asse portante di una “poetica dell'infamia (*bad-nâmî*)”: il poeta canta (*deve* cantare) la sua predilezione per una condotta depravata, di cui un elemento fondamentale è sempre la musica. Come si evince, ad esempio, da questi versi di un 'Omar Khayyâm, il grande quartinista d'intonazione scettico-epicurea del XII secolo, pluritradotto in Europa sin dall' 800, che così si rivolge in atto di sfida al Dio coranico:

*Tu sei il creatore e me così Tu creasti
Così follemente amante del vino e di belle canzoni
Poi che così mi formasti sin da prima del tempo
Per qual mai ragione poi nell'inferno mi getti?*²⁷

Oppure si leggano questi versi del menzionato Hâfez, in cui ritroviamo il solito elenco, qui per la verità generosamente allargato:

²³ Cfr. il bel saggio “Il gemello orientale: pensieri su Goethe e Hafez” contenuto in J.C. Bürgel, *La parola è nave...*, cit.

²⁴ Cfr. il capitolo su musica e poesia in C.Saccone, *Il maestro sufi e la bella cristiana. Poetica della perversione nella Persia medievale*, cit., pp. 157-200. Inoltre si veda il capitolo “The licit magic of Poetry” in J. C. Bürgel, *The Feather of Simurgh. The “Licit Magic” of the Arts in Medieval Islam*, New York University Press, New York-London 1988, pp. 53-88.

²⁵ F. Gabrieli.V. Vacca, *Antologia della letteratura araba*, Accademia, Milano 1976, p. 82.

²⁶ Abû Nuwâs, *La vergine nella coppa*, a cura di M. Vallaro, Istituto per l'Oriente, Roma 1992, p. 27.

²⁷ 'Omar Khayyâm, *Quartine (Robâ'iyât)*, a cura di A. Bausani, Einaudi, Torino 1956, p. 96.

*Amore e giovinezza e vino qual rubino vermiglio
Incontri segreti e teneri amici e bevute eterne
Un coppiere dalla bocca dolcissima, un menestrello facondo...*²⁸

Si sarà osservato come la musica è sempre presente, vuoi legata al vino, vuoi all'amore: in qualche modo si conferma il severo sospetto di al-Ghazâlî e dei dottori in generale che essa, non illecita in sé, lo diventerebbe spesso in quanto associata a baldorie e depravazioni. Importante è anche osservare che la riprovazione e l'ostilità dei dottori non hanno mai minimamente ostacolato (anzi...) l'attività poetica nei paesi musulmani, ove essa ha in ogni tempo costituito l'espressione artistica forse più amata e fruita da tutti gli strati sociali. Quanto alla reazione specifica dei poeti, colpiti come s'è visto pesantemente dall'anatema coranico, la risposta agli strali e alle censure dei dottori si condensa in una frase divenuta famosa che ricorre da un canzoniere all'altro: *lâ-ubâlî*, qualcosa come "non mi cale/non m'importa nulla", che in realtà corrisponde un po' al nostro popolaresco "e chi se ne frega!".

IV.2 Il poeta musulmano assumerà spesso questo atteggiamento di sfida all'ortodossia, atteggiandosi a libertino. Ma, altre volte invece, all'opposto, egli rivendicherà per la sua arte uno statuto soprannaturale e "sacro": la poesia –egli sosterrà provocatoriamente– gli viene dettata (ispirata) da un Angelo, essa è parola che –come il *Corano*– nasconde una verità profonda. Vedremo ora questi aspetti, in qualche misura contraddittori come è facile intuire, in realtà profondamente interrelati.

Potrei cominciare ricordando che il poeta rivendica per se stesso l'immagine del principe degli uccelli canterini: l'usignuolo. Molti poeti persiani o turchi addirittura adottano "usignolo" (*bolbol* in persiano, *bûlbûl* in turco) come *nome de plume*. Il canto dell'usignuolo, tradizionalmente rivolto alla rosa, è un canto d'amore naturalmente, nell'ambito di una relazione che si mostra però tipicamente "squilibrata": l'usignuolo ha bisogno, un bisogno (*niyâz*) spasmodico e incontenibile, di "cantare" la rosa, di sedurla e ottenere il suo amore; la rosa viceversa, mostra una apparente indifferenza, fa una eterna moina (*nâz*) ma non si concede, tiene il suo innamorato letteralmente sulle spine... Come questo gioco estenuante di *nâz* e *niyâz*, si sia presto caricato di mistiche risonanze è facile intuirlo e, in parte, si vede anche in opere del medioevo europeo. La rosa è in effetti un motivo transnazionale (si pensi al *Fiore*, attribuito a Dante, libero rifacimento del più celebre *Roman de la Rose*) nel medioevo,²⁹ ma la coppia rosa-usignuolo, in cui l'usignuolo diventa l'emblema del canto poetico, è in origine qualcosa di specificamente persiano, un *topos* che praticamente nessun poeta musulmano del medioevo ignora.³⁰

Diamo ora un breve riassunto del "Libro dell'usignuolo" (*Bolbol-nâme*), che analizza appunto il gruppo-motivo "rosa e usignuolo", a partire da una redazione persiana in versi,³¹ tradizionalmente attribuita a Farîd al-dîn 'Attâr (m. 1230),³² autore che sembra particolarmente consapevole della stretta

²⁸ Hâfez, *Il libro del Coppiere*, a cura di C. Saccone, Carocci, Roma 2003 (prima ed. Luni, Milano-Trento 1998), p. 184 (secondo volume: Hâfez, *Vino, efebi e apostasia*, Carocci, Roma 2011; terzo volume: Hâfez, *Canzoni d'amore e di taverna*, Carocci, Roma 2011).

²⁹ Sull'argomento, cfr. in proposito lo stimolante lavoro di M. Mancini, *Il "Roman de la Rose"*, in Idem (a cura), *Letteratura francese medievale*, Il Mulino, Bologna 1997, pp. 441-80 e, del medesimo autore, *Filosofia e racconto nel "Roman de la Rose"*, in "Rivista di estetica", XXXIV-XXXV (1994-95) 3, pp. 3-27.

³⁰ Sulla simbologia aviaria nelle letterature medievali, con ampie e approfondite comparazioni anche in direzione delle lettere arabe e persiane, cfr. il magnifico saggio di D. Boccassini, *Il volo della mente. Falconeria e sofia nel mondo mediterraneo: Islam, Federico II, Dante*, Longo Ed., Ravenna 2003, in particolare pp. 281-334 e, per 'Attâr e il *Bolbol-nâme*, pp. 290-300.

³¹ Farîd al-dîn 'Attâr, *La rosa e l'usignuolo*, a cura di C. Saccone, Carocci, Roma 2003. Le citazioni e i versi si riferiscono a questa versione.

³² Su questo straordinario story-teller, cfr. la approfondita monografia di H. Ritter, *Il mare dell'anima*, a cura di D. Roso, Ariele, Milano 2004.

relazione tra musica e poesia se, nell'epilogo di in un altro suo celebre poema, il citato *Mantiq al-tayr* (Il verbo degli uccelli),³³ così avverte i suoi lettori:

*I figli dell'illusione (sûrat) sono naufragati nella musica dei miei versi
ma i figli della Realtà (ma'nî) hanno penetrato i miei segreti*

Ordunque, gli uccelli si presentano al re e profeta Salomone - già nel *Corano* posto a capo di una armata di *jinn*, uomini e uccelli- con una serie di accuse a carico dell'Usignuolo: egli non fa che cantare incessantemente il suo amore per la Rosa lamentandosi e strepitando a tutte le ore; per amore di lei, egli si è allontanato dal consorzio dei pennuti; infine, ciliegina sul tutto, è sempre ebbro del vino proibito. L'accusa di ebbrezza appare subito pretestuosa. Quello che scandalizza gli altri pennuti è che l'Usignuolo abbia scelto la Rosa e si sia posto al suo servizio, invece di scegliere Salomone, re-profeta, come fanno tutti gli altri uccelli che a lui son devoti e sottomessi. Insomma il canto d'amore dell'Usignuolo per la Rosa si sovrappone e disturba il canto degli altri uccelli che, l'abbiamo visto, sin dal *Corano* è "canto di lode" che si inserisce nella sinfonia della natura che rende omaggio al Creatore. L'Usignuolo in altre parole canta letteralmente "fuori dal coro".

La famiglia degli uccelli, obbediente a Salomone, non scorge nessuna *pietas* nel comportamento scostumato e "irregolare" dell'Usignuolo. Gli altri uccelli possono essere qui considerati come figure dei comuni fedeli e religiosi che privilegiano la via maestra della Legge (*shari'a*) e guardano con sospetto o fastidio agli slanci amorosi dei mistici e alla *via cordis* indicata dai sufi. Così il tema è chiaramente posto sin dall'inizio: il canto profano dell'Usignuolo contro il canto-preghiera degli altri uccelli. Re Salomone è sdegnato, invia un suo sgherro, il Falco (*bâz*, propriamente il falcone da caccia), a prelevare il povero Usignuolo con le buone o con le cattive. E l'Usignuolo viene portato a giudizio di fronte a Salomone, ove dovrà discolarsi delle accuse. Egli rigetta innanzitutto l'accusa di ubriacarsi:

*O profeta, il mio vino non si prende con calici e coppe...
La mia ebbrezza deriva dal rosso liquore dello Spirito
alla cui coppa giunge vino dai ruscelli del paradiso...
Io son prigioniero nella rete dell'amata mia (=la rosa) (BN, vv.220-226)*

*... chi sono questi due o tre cuori avvizziti
questi uccelli coi piedi immersi nella melma
che mai si staccarono dal nido e dalle sementi
né gustarono il vino dell'Unione con una Rubacuori? ...
Io nulla ho da spartire con la loro condizione....
perciò volai via da costoro nel terrore:
non ne vidi uno solo disposto ad ascoltarmi (BN, vv. 309-313)*

L'usignuolo qui si pone chiaramente come maestro e sacerdote (inascoltato) di una religione dell'amore, di una qualche segreta iniziazione a misteri che gli altri uccelli ignorano. Alla fine del processo è all'Upupa che spetta pronunciare la requisitoria: con scrupolo dottorale e inquisitoriale veemenza ella interroga l'Usignuolo sulle verità della fede dimostrando l'ignoranza dottrinale dell'accusato:

*Vieni qui, siediti accanto e rispondi ora:
perché Iddio non ha eguale né compagno?"
Dinanzi all'Upupa debole si sentì l'Usignuolo amante*

³³ V. nota 9.

*e già sfibrato dall'amore per la Rosa crollò a terra
Depose allora il capo ai piedi dell'Upupa dicendo:
"Ho peccato, non rimproverarmi, Iddio mi perdoni! (BN, vv. 566-568)*

Il capo d'accusa lasciato balenare tra le righe dall'Upupa è tremendo: amando esclusivamente la sua Rosa, l'Usignuolo ha peccato di idolatria, l'ha messa quasi sullo stesso piano di Dio, quel Dio che secondo il *Corano* non ha eguali... (sura CXII). Segue il giudizio di Salomone che però, a sorpresa, assolve l'Usignuolo e, anzi, gli dà licenza di tornare al giardino a godere della vicinanza della sua Rosa. Conclusione inaspettata, intrigante... vediamo un po' di analizzarla.³⁴ Il *samâ'* dell'Usignuolo spudoratamente rivolto alla Rosa disturba il *samâ'* degli altri uccelli ovvero il loro canto-preghiera di lode a Dio certificato dal dettato coranico. Ma proprio un passo del *Corano*, può aiutarci a comprendere la strana sentenza del re-profeta. Salomone -ci dice il *Corano*- non solo era il signore degli uccelli, ma, particolare decisivo, ne conosceva la lingua arcana. Più precisamente il biblico profeta dice nel *Corano*:

O uomini, ci fu insegnata la lingua degli uccelli e parte ci fu data di ogni cosa. E', questo, evidente favore divino! (XXVII, 16).

Ora, appare evidente che questa lingua arcana che risuona nelle profondità di ogni cuore che ricerca Dio, si oppone nel "Libro dell'Usignuolo" sia alla lingua del vaniloquio quotidiano sia - e qui la cosa comincia a sorprenderci, a complicare oltremodo la lettura - alla *lingua della preghiera*. Infatti l'Usignuolo, colui che appare essere nel BN evidentemente quanto inopinatamente l'*unico* conoscitore della arcana "lingua degli uccelli", se la deve vedere proprio con il resto dei suoi simili e la loro pretesa di essere loro gli autentici depositari del "canto sacro" ovvero della preghiera di lode a Dio certificata dal *Corano* (v. supra). Già, perché gli altri uccelli non riconoscono nel canto dell'Usignuolo null'altro che un "canto profano", oltretutto un frivolo canto d'amore e, ciliegina sul tutto, un canto d'amore per la più effimera delle cose: la bellezza di una rosa!

Dunque, sintetizzando, l'opposizione canto/preghiera (degli uccelli) vs. canto/lamento d'amore (dell'Usignuolo) appare insanabile. Oltretutto, il canto dell'Usignuolo è empio, radicalmente empio, perché si volge non a Dio bensì a un suo "manufatto": la rosa. L'Usignuolo insomma appare ai suoi simili un idolatra -cosa implicitamente espressa nella requisitoria dell'Upupa- e il suo canto non può non apparire intollerabile. Verifichiamo qui, tra i versi del *Libro dell'Usignuolo*, un tratto saliente della mistica islamica di ogni tempo: la sua auto-rappresentazione come via tendenzialmente "eterodossa", d'altronde continuamente tacciata o sospettata dai dottori di derive ereticheggianti. L'Usignuolo non a caso è accusato di essere dedito al vino, al canto profano e all'amore idolatrico per la rosa, insomma si dedica a "cose proibite": rappresenta un autentico concentrato di eterodossia e di "infamia" (*bad-nâmî*)! Eppure Salomone, al termine del giudizio, non condanna affatto l'Usignuolo e, anzi, si produce in una assoluzione che non riguarda solo lui, l'accusato, ma anche -e per noi è il punto più interessante- il "corpo del reato": il suo canto.

La stessa Upupa, che qui rappresenta la "pubblica accusa" ci sorprende, quando, all'inizio della requisitoria fa una sottile distinzione dicendo all'Usignuolo:

*Se il cuore hai ferito, non graffiare, non gridare!
sii qual pentola ribollente, ma non suonar la ribeca!
... ardi e convivi col fuoco dell'Amore
ma non disvelare ad alcuno il segreto del cuore! (BN, vv. 549-551)*

³⁴ Più ampiamente nel mio saggio introduttivo *La canzone di Rosa e Usignolo. Paradigmi dell'amore nella poesia persiana medievale*, in Farîd al-dîn 'Attâr, *La rosa e l'usignuolo*, cit., pp. 125-201.

Come a dire: sarebbe legittimo il tuo canto d'amore per la Rosa, se restasse celato, se “non desse scandalo”. L'Upupa ne sanziona così il carattere di via straordinaria o elitaria, che non è concesso a tutti di percorrere. Quindi arriviamo al momento clou del processo. Salomone zittisce gli accusatori dell'Usignuolo, ovvero tutti gli altri uccelli, sentenziando:

[O voi], lasciate l'Usignuolo al suo amore,
voi non potete reggere la potenza della sua parola! (BN, v.574)

L'originale per “parola”, *sokhan*, in persiano sta per “ discorso” o “parola poetica”, e infine “poesia” tout court, che, in bocca all'usignuolo è, *ipso facto*, identificata col suo canto. Fuor di metafora il libero canto d'amore del mistico, di cui l'Usignuolo è chiarissima immagine, è più potente della preghiera dei normali fedeli! Il canto dell'*amante* è più potente della preghiera dell'*orante*: può “commuovere” la rosa, ovvero fuor di metafora arriva a Dio prima e più efficacemente. L'opposizione canto profano (dell'usignuolo)/canto-preghiera (degli altri uccelli), è risolta qui nel senso che il "canto amoroso" del mistico, il sublime canto dell'anima che cerca Dio, è in realtà la forma più perfetta di preghiera. Forma concessa, però, solo a pochi, a un manipolo di iniziati, come lascia intendere il giudizio di Salomone e l'imperioso ammonimento dell'Upupa a “non disvelare”, a mantenere la disciplina dell'arcano.

Salomone re-profeta ha assolto il canto dell'usignuolo anche per un'altra, profonda ragione: egli ha intuito che la profezia e la poesia (canto/poesia) sono due linguaggi vicini, sono in fondo il medesimo “discorso” (*sokhan*). Non a caso l'usignuolo, il "poeta degli uccelli", dice a un certo punto che la sua è la "lingua dell'Ispirazione" (*wahm*). Il termine allude propriamente alla “immaginazione” connessa con quella *vis imaginativa* (*quwwa mutakhkila* in arabo; *qovvat-e vahm* in persiano) che, lungi dall'odierna impoverita concezione, designava nel medioevo arabo e europeo una specifica modalità di conoscenza. Si tratta insomma di una facoltà superiore della mente umana capace di ricevere l'*impressio* delle Intelligenze angeliche, di potenze soprannaturali ecc., e che si manifesta tipicamente in visioni, nei sogni ecc. Questa facoltà si salda poi con una specifica modalità della comunicazione Dio-profeta, che –stando al *Corano* (XLII, 51)- può avvenire attraverso l' ispirazione diretta (*wahî*), attraverso un “velame” (*hijâb*) o con un angelo messaggero. Il “velame” spiegano gli esegeti allude al velo di visioni, sogni, immagini soprannaturali ecc. connesse appunto con il *wahm* o la *vis imaginativa* di cui s'è detto.

Insomma, attraverso la parola ispirata dall' “immaginazione” il canto/poesia e la profezia sono presentati nel *Libro dell'Usignuolo* come stretti parenti. Salomone, in conclusione, assolve l'usignuolo e legittima il suo canto perché vi ha visto, vi ha riconosciuto la arcana “lingua degli uccelli”, lingua che gli altri uccelli sanno udire ma non più comprendere, lingua di comunicazione con l'Invisibile.

Se proviamo a trasferire questo discorso nel campo della poesia a partire dall'equazione “canto dell'usignuolo = canto del poeta” (il poeta persiano si paragona tipicamente, l'abbiamo detto, all'usignuolo!), giungiamo alla conclusione che

1. la lingua della poesia è parente stretta della lingua sacra, la lingua della Rivelazione;
2. il poeta parla con Dio (e di Dio!) non meno del profeta;
3. il canto del poeta non è sempre “malfamato” e biasimevole, può essere bensì una forma sublime, superiore, di preghiera
4. il suo canto tuttavia non può essere da tutti compreso, è un linguaggio per iniziati.³⁵

³⁵ Sul linguaggio poetico e la poetica persiana medievale, si veda il mio saggio *Il maestro sufi e la bella cristiana*, cit., in particolare i primi tre capitoli.

Parafrasando al-Ghazâlî, davvero il poeta –“l’usignuolo della parola”- col suo canto deve aspirare a “cinguettare il *Corano*”, altrimenti vero poeta non è! In conclusione, si vede come paradossalmente proprio il canto –sintesi di musica e poesia e di quanto nel mondo islamico ha sapore di malfamato, “scostumato”, contrario insomma all’*ethos* del buon credente- finisce per essere elevato a cifra sublime del linguaggio mistico, della preghiera efficace che –sgorgando dal cuore- sa arrivare in alto prima ancora della preghiera canonica, e commuovere Dio, persino “sconvolgerlo” come fa emblematicamente l’usignuolo con la sua rosa.

“