

Francesca Cassio

IL «NĀDA YOGA»

LA SCIENZA DEL SUONO NELLA TRADIZIONE MUSICALE INDIANA*

«Non vi è canzone o musica (*gīta*) senza suono (*nāda*),
non vi sono note musicali (*swara*)
senza suono, non vi è danza (*nṛtta*) senza suono,
dunque il mondo intero è costituito di suono».¹

Questo scritto propone una riflessione sulla concezione del suono nella tradizione indiana così come è tramandata sia oralmente sia negli antichi trattati musicali. Fra questi, sono stati scelti la *Brhaddeśī* (VI secolo d.C.) [MATANGA MUNI 1992] e il *Sangīta Ratnākara* (XIII secolo d.C.) [ŚĀRNGADEVĀ 1991] quali esempi del pensiero musicale indiano, non soltanto perché sono fra i più autorevoli scritti della tradizione ma anche perché gli autori di queste opere pongono importanti considerazioni sul suono, sulla sua produzione e sulle valenze della musica, in riferimento allo *yoga*.

Il punto di partenza è il concetto di evento sonoro, o *nāda*. Come si legge nel passo di Matanga Muni riportato in epigrafe, alla base di ogni forma musicale vi è infatti la dimensione primaria del suono, il quale è definito 'essenza' del mondo conosciuto.

Le radici di una tale concezione si riscontrano nella cosmogonia indiana descritta nei testi sacri dell'Induismo, i *Veda*, risalenti al 2000 a.C. circa. In essi la produzione del suono è equiparata a un rito cosmogonico nel quale l'intera creazione procederebbe da una vibrazione sonora, detta *Shabda Brahman*: letteralmente la «Parola (*Shabda*) dell'Assoluto (*Brahman*)».

Dal punto di vista linguistico questa idea rappresenta la generazione del mondo conosciuto attraverso la sua verbalizzazione, ovvero la creazione della rete sociale a partire dal linguaggio. Nel *Sangīta Ratnākara* si legge: «Il suono (*nāda*) manifesta la lettera (o l'alfabeto), la lettera forma la parola e le parole costruiscono una sen-

* Questo lavoro è frutto di alcuni anni di riflessione teorica e studio pratico della tradizione indiana. Le informazioni riportate sono tratte da testi classici e, in parte, ricavate direttamente dall'insegnamento di maestri del canto indiano e della filosofia tantrica, discipline alle quali l'autrice è dedita.

1 «There is no *gīta* (song, music) without *nāda*, there are no *swaras* (musical notes) without *nāda*, there is no *nṛtta* (dance) without *nāda*, hence the world is of the essence of *nāda*» [MATANGA MUNI 1992, p. 7]. Tutte le traduzioni delle citazioni riportate in queste pagine sono state realizzate dall'autrice.

tenza; l'intero svolgimento della vita (sociale) è sostenuto con l'uso del linguaggio. Pertanto, tutto (il mondo) è basato sul suono».²

Tuttavia il suono non è soltanto concepito quale base dell'architettura del linguaggio ma è soprattutto il seme (*bindu*) il punto di partenza dal quale tutta la realtà diviene manifesta. In particolare, questa idea del suono come seme del cosmo, diviene un riferimento fondamentale all'interno del *tantrismo*, una specifica branca della filosofia induista, che fiorisce dall'VIII secolo d.C. in poi.

Nel *tantrismo* il suono primordiale viene equiparato a un punto sonoro auto-originato, una sorta di uovo cosmico, chiamato *nāda bindu*. Secondo questa prospettiva dal *nāda bindu* si espanderebbe un'infinita e complessa rete di vibrazioni e risonanze, considerate alla base della struttura dell'universo. Il *nāda bindu* è animato da una forza divina assoluta, detta *Brahman*. Essa, nella descrizione fornita da Śārngadeva, «è l'esistenza, la beata consapevolezza, la divinità suprema incontaminata e splendente di luce propria, la causa suprema (dell'origine, della continuità e della distruzione); è il non-duale, non nato, senza limiti, non modificato, senza forma, imperituro, onnipotente e onnisciente supremo sovrano» [ŚĀRNGADEVĀ 1991].³

Da questa idea si sviluppa l'espressione *Nāda Brahman* – corrispondente al concetto vedico di *Shabda Brahman* – ovvero il «suono divino immanente» che penetra di sé la realtà, donandogli l'esistenza.

Nel *Nāda Brahman* sono raccolti *in nuce* tutti gli aspetti del divino che, nella tradizione induista, sono rappresentati dalla trinità: *Brahmā*⁴ (il creatore), *Vishnu* (dio della prosperità e della continuità) e *Shiva* (colui che tutto trasforma). Le tre divinità rappresentano le tre fasi dell'esperienza umana, corrispondenti alla nascita, la conservazione e la morte. «Noi veneriamo *Nāda Brahman*, l'incomparabile benedizione immanente in tutte le creature senzienti, così come è manifesta nell'universo fenomenico. Nel culto del *nāda* (suono) noi veneriamo le divinità di *Brahmā*, *Vishnu* e *Shiva*, in quanto essi sono un'unica cosa col suono».⁵

Il *Nāda Brahman*, dunque, come embrione sonoro del mondo, che al suo interno comprende potenzialmente tutti gli aspetti della realtà. Meditando attraverso il suono, il praticante medita sull'origine dell'universo e sulla sua inscindibile essenza.

2 «*Nāda* manifests the letter, (or alphabet), letter constitute the word, and words make a sentence; the entire business of life is carried on, through language; and therefore, the whole phenomenon (the world) is based on *nāda*» [ŚĀRNGADEVĀ 1991, p. 23].

3 «*Brahman* is existence, blissful awareness, the self-luminous and taintless supreme deity, the ultimate cause, the non-dual, unborn, measureless, unmodified, formless, unperishable, omnipotent, and omniscient supreme ruler» [ŚĀRNGADEVĀ 1991, p. 24].

4 Vi è una sostanziale differenza fra i termini *Brahman* (indicante lo spirito assoluto immanente) e il dio *Brahmā* che invece incarna l'aspetto della creazione.

5 «We worship *Nāda Brahman*, that incomparable bliss which is immanent in all the creatures as intelligence and is manifest in the phenomenon of the universe. Indeed through the worship of *nāda* we are worshipped gods like *Brahmā*, *Vishnu* and *Shiva*, since essentially they are one with it» [ŚĀRNGADEVĀ 1991, p. 108].

L'enfasi che gli autori della *Bṛhaddeśī* e del *Sangīta Ratnākara* attribuiscono al suono, deriva dunque da una radicata tradizione filosofica in cui l'evento sonoro – e la musica – hanno una supremazia su qualsiasi altra espressione artistica.

Nel pensiero indiano questa prospettiva è giustificata anche da una riflessione sulle capacità sensoriali dell'uomo e sugli 'elementi' che, secondo la tradizione, sono alla base della materia nel macro e nel microcosmo: terra, acqua, fuoco, aria, etere.

La sequenza degli elementi qui proposta segue una progressione ragionata, a partire da quelli più grossolani e tangibili (terra e acqua) verso quelli più sottili e impalpabili (fuoco, aria ed etere). Ogni elemento, infatti, si dissolve in quello successivo: la terra si scioglie nell'acqua, l'acqua si estingue nel fuoco, il fuoco nell'aria, l'aria nell'etere [VAGISH SHASTRI 2000]. Come ho potuto apprendere durante le lezioni teoriche e pratiche del maestro Vagish Shastri, a ogni elemento corrisponde un senso:

- la terra è legata al tatto;
- l'acqua al gusto;
- il fuoco alla vista;
- l'aria all'olfatto;
- l'etere al suono.

Nella progressione dalla realtà 'grossolana' verso quella più immateriale, l'udito (e quindi il suono) rappresentano l'esperienza sensoriale più elevata che l'essere umano possa sperimentare. Il suono sfugge al tatto, al gusto, alla vista e all'olfatto e, pertanto, rispetto a questi è considerato più 'puro'.

Secondo la filosofia indiana, al di là dell'elemento 'etere e del suono manifesto' esisterebbe soltanto la pura dimensione del *Brahman*. Il suono, *nāda*, è pertanto ritenuto la diretta emanazione dell'Assoluto, e il suono vocale in particolare è considerato il ponte fra la dimensione materiale del corpo e quello immateriale dello spirito. Si tratta del punto di contatto e di unione (*yoga*)⁶ fra l'uomo e il divino immanente.

In una intervista con il cantante Ustad Rahim Fahimuddin Khan Dagar, egli sostiene che «La differenza fra i cantanti e gli strumentisti è data dal fatto che la voce è all'interno del corpo, che è un'opera di Dio. Mentre gli strumenti sono fatti dagli uomini».⁷ Secondo questi canoni, la disciplina del *nāda yoga* (o *yoga* del suono) è praticata sia dagli *yogin* che dai cantanti della tradizione colta con una medesima finalità mistica: quella di entrare in contatto e fare esperienza dell'Assoluto dentro di sé.

6 Etimologicamente il termine *yoga* deriva dalla radice sanscrita *yuj* «legare insieme», «tenere stretto», «agogiare» da cui procedono in latino i termini *jungere*, *jugum*.

7 Intervista a Ustad Rahim Fahimuddin Dagar, New Delhi, 23 aprile 2006 in lingua hindi. Traduzione di Francesca Cassio.

In India il *nāda yoga* per i suoi fondamenti filosofici, che rimandano anche ad aspetti della fisiologia del corpo umano, è considerato una ‘scienza’. Particolarmente sviluppato dalla tradizione tantrica, il *nāda yoga* ha come oggetto la relazione fra il corpo umano, la forza vitale che lo anima e il suono. Attraverso la meditazione sul suono – esteriore e interiore – il praticante si ricongiunge al punto di origine dell’universo, che rappresenta l’essenza dell’Assoluto.

Nel *Nādabindu Upanishad*, probabilmente il più antico testo sul *nāda yoga* risalente all’epoca del *Rg Veda* (2000 a.C.), viene descritta la pratica dello *yoga* del suono come una forma di meditazione, in undici stadi progressivi. «Yogin should always listen to the sound [*nāda*] in the interior of his right ear. This sound when constantly practiced, will drown every sound [*dvani*] from outside. By persisting the sound will be heard subtler and subtler. At first, it will be like what is produced by the ocean (*jaladhi*), the cloud (*jīmuta*), the kettle drum (*bherī*), and the water fall (*nirjhara*). A little later it will be like the sound produced by a tabor (*mardala*, or small drum), a big bell (*ghantā*), and a military drum (*kāhala*); and finally like the sound of the tinkling bell (*kinkinī*), the bamboo flute (*vamsa*), the harp (*vinā*), and the bee (*bhramara*)» [BECK 1995, p. 93].

In questo stato la mente dello *yogin* è completamente assorta nel suono fino al punto in cui egli diviene indifferente a qualsiasi cosa gli sia intorno. Così Srinivasa Ayyangar nel volume *The Vaisnava Upanishad* commenta in proposito:

«leaving all thoughts and devoid all actions, he should meditate upon *nāda* alone. This mind will then merge completely in the *nāda* [...] wherein is manifest the Brahman which is no other than the innermost *ātman* [self]» [cit. in BECK 1995, p. 94].

Come è stato spiegato all’inizio, il *Nāda Brahman* è concepito come il seme dell’universo, ma è anche il punto in cui deve convergere la mente del praticante per immergersi nell’Assoluto.

Nella pratica spirituale lo *yogin* deve ripercorrere all’inverso la rete delle vibrazioni sonore emanate dal punto di origine, in modo tale da riscoprire e ritrovare il *Brahman*, la forza creatrice immanente. Questo concetto è stato rappresentato graficamente in figure geometriche chiamate *yantra*. Come appare nella Figura n. 1, negli *yantra* viene configurato sia il processo di espansione a partire da un punto centrale (*nāda bindu*), sia il processo involutivo che il praticante deve effettuare per tornare all’Assoluto originario espresso nel punto.

Lo *yantra* rappresenta un universo virtuale, al cui centro si trova il seme della complessa rete di relazioni sonore. Uno *yantra* può essere letto dal centro verso la periferia e, viceversa, dall’esterno verso l’interno. Quando la mente del praticante è assorta e assorbita dal suono primordiale, lo *yogin* raggiunge la ‘liberazione’, o *mu-khti*.

Il *nāda bindu* è dunque quel seme da cui si espande il cosmo e allo stesso tempo il punto di arrivo dell'esperienza del praticante. Il *nāda bindu* comprende in sé l'alfa e l'omega. È il punto in cui la filosofia cosmogonica e la pratica soteriologica convergono.

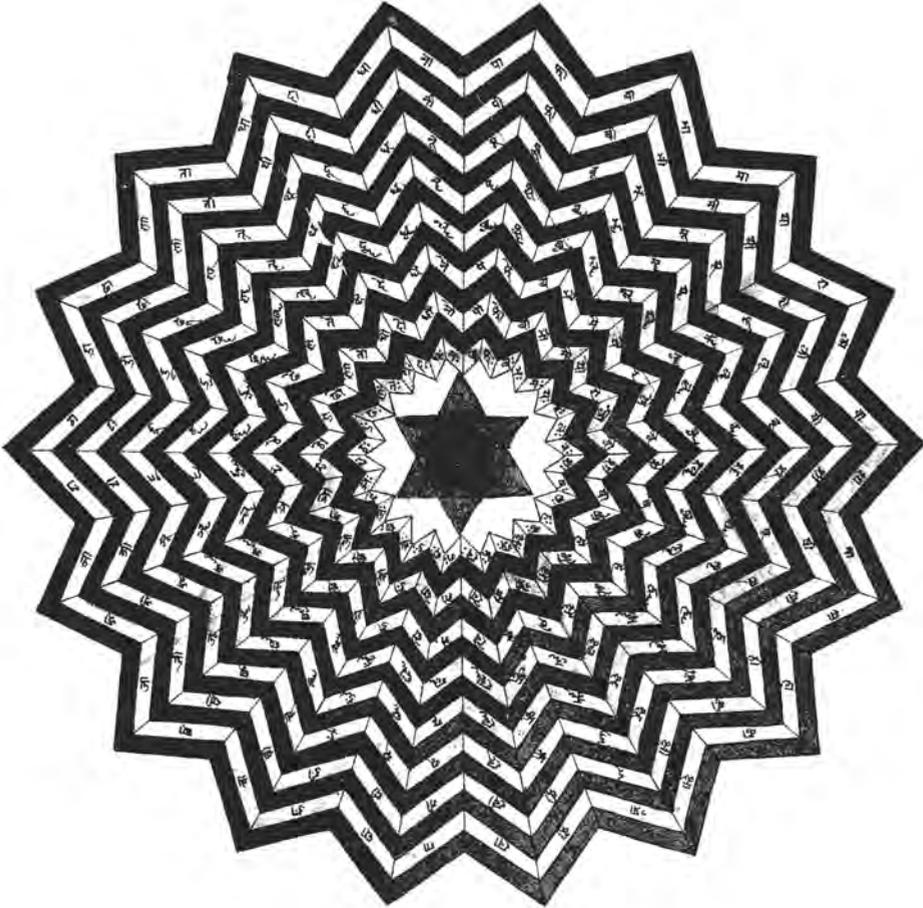


FIGURA n. 1: Yantra che rappresenta l'evoluzione e l'involuzione del cosmo. Le correnti che si espandono e si contraggono formano un'immagine simile a una ragnatela, come il cosmo che scaturisce e ritorna al centro primordiale

Nella tradizione il suono del *nāda bindu* è rappresentato dal *mantra* 'AUM'. Questa formula di carattere esoterico è composta dalle vocali 'A' e 'U', più la nasalizzazione 'M',⁸ che corrisponde a un suono forzato nella parte apicale del naso, con un effetto di forte risonanza in tutto il cranio. Secondo la tradizione, il mantra AUM racchiude *in nuce* la trinità induista: 'A' corrisponde al dio Brahmā, 'U' a Vishnu e

8 Si tratta in realtà di un suono nasale, definito *anunasika*, generalmente traslitterato con la lettera M.

‘M’ a Shiva. Ovvero la nascita, l’espansione e la morte, come in un cerchio in cui l’inizio e la fine coincidono.

Il *nāda yoga* è considerato pertanto una scienza esoterica con valenze cosmogoniche e finalità soteriologiche. Essa è stata trasmessa segretamente fino a oggi da maestro (*guru*)⁹ ad allievo attraverso un percorso che richiede all’iniziato un lavoro sottile sul silenzio, basato sull’ascolto del suono della natura circostante e su quella interiore. L’iniziazione dell’allievo da parte del *guru* avviene attraverso la trasmissione di formule segrete intonate (*mantra*) che il maestro pronuncia nell’orecchio dello studente. Il ruolo del *mantra* è centrale nella pratica tantrica dello *yoga* del suono, come descrive Beck: «Initiation by a guru is duly conceived as a kind of induction into the “world of sound” insofar as the candidate is personally escorted into the sonic dimension of reality» [BECK 1995, p. 125].

Si tratta di un rito in cui si celebra la creazione della realtà e la sua involuzione. Dal sanscrito *r-ta*, la parola ‘rito’, infatti, indica la definizione dell’ordine cosmico. Nella tradizione vedica questo veniva ricreato e protetto attraverso azioni rituali, accompagnate da *mantra* e da strumenti musicali. Nel *mantra* c’è la ri-generazione del mondo acustico, l’architettura di uno spazio ordinato costituito di invisibili forze cosmiche.

Aum Nāda Brahman, è la formula che riassume in modo ermetico questa introduzione rituale, cosmogonica e ‘sonora’, alla realtà e allo stesso tempo il fine della pratica del *nāda yoga*, ovvero il ricongiungimento con l’Assoluto.

Come è testimoniato nel *Sangīta Ratnākara*, la tradizione tantrica del *nāda yoga* è confluita nella pratica musicale sia attraverso l’adozione della visione cosmogonica e soteriologica del suono, sia con l’impiego del linguaggio e delle tecniche dello *yoga*.

Dalla tradizione tantrica dello *yoga* i musicisti hanno mutuato, infatti, la visione del corpo umano come microcosmo. Esso è costituito da un insieme di elementi (terra, acqua, fuoco, aria, etere), di canali (le *nādī*) e centri di energia (detti *chakra*) attraverso cui fluisce la forza vitale, o *kundalinī* [cfr. ELIADE 1995, pp. 232-240; DANIELOU 1991].

Questa forza vitale è sovente rappresentata come un cobra che, arrotolato su sé stesso, risiede alla base del perineo, come dormiente nell’uomo inconsapevole. Il praticante di *yoga* risveglia questa forza vitale nel corpo attraverso esercizi di respirazione (*pranayama*), posture fisiche (*asana*), ascolto e produzione del suono (*nāda yoga*).

9 La parola *guru*, deriva dalle due radici sanscrite *gu* (buio) e *ru* (rimuovere). Il maestro è pertanto colui che rimuove l’allievo dal buio dell’ignoranza.



The chakras in the etheric body
of the yogi
Rajasthan, 18th century
Gouache on paper

FIGURA n. 2: Rappresentazione del corpo dello YOGIN con i CHAKRA e i tre principali canali di energia, al centro, a destra e a sinistra. Pittura su carta, Rajasthan XVIII secolo

Nel *Sangīta Ratnākara*, il processo della ‘manifestazione del suono nel corpo umano’ è così descritto: «Desideroso della parola, l’essere stimola la mente e la mente attiva un meccanismo nel corpo che, a sua volta, stimola la forza vitale. La forza vitale risiede intorno alla radice dell’ombelico e, salendo gradualmente verso

l'alto, schiude il suono nell'ombelico, nel cuore, nella gola, nel cervello e nella cavità orale, quando vi passa attraverso».¹⁰

In questa versione fornita da Śārngadeva, il centro della forza vitale è identificato nell'ombelico. Questa interpretazione coincide con la attuale pratica dei cantanti che spingono idealmente il respiro fino all'altezza dell'ombelico. Come ha espresso Ustad Rahim Fahimuddin Khan Dagar: «Quando aria e fuoco si incontrano all'altezza dell'ombelico, il suono viene prodotto».¹¹

L'idea che aria e fuoco siano alla base della produzione vocale è anch'essa riscontrata nel trattato del XIII secolo, in cui Śārngadeva scrive che il termine *nāda* (suono) sarebbe la risultante della radice *nā* (soffio vitale) sommata alla radice *da* (fuoco).

Sebbene siano il fondamento della pratica vocale, le tecniche del *nāda yoga* applicate al canto sono attualmente rimaste appannaggio soltanto di pochi esecutori.

In base a una ricerca da me condotta [CASSIO 2000] è risultato che esse sono state trasmesse fino a oggi all'interno di una sola comunità di musicisti, quella della famiglia Khan Dagar.

I Khan Dagar sono esecutori di *dhrupad*, un genere della musica colta in voga nell'India del nord fra il XV e il XVIII secolo, fiorito prima in ambito devozionale e poi assunto a musica di corte. All'interno della famiglia Khan Dagar, i repertori e le tecniche vocali del *dhrupad* sono state trasmesse oralmente per generazioni di padre in figlio, proteggendo questo sapere da influenze esterne.

Il *dhrupad* nasce nel XV secolo come forma di canto devozionale praticato nei templi dedicati al dio Vishnu e, dunque, la sua associazione con la mistica e le tecniche del *nāda yoga* sono profondamente radicate. Nel corso del XVI secolo il *dhrupad* viene introdotto nei repertori di corte, sia in ambito indù che musulmano, diventando il principale repertorio della musica colta. Nonostante il passaggio dall'ambito mistico a quello di corte, il carattere austero e maestoso del *dhrupad* rimane immutato e con esso l'aura di sacralità che questo genere mantiene fino a oggi.

Quando nel XVI secolo la dinastia musulmana dei *Moghul* divenne sovrana di gran parte dell'India del Nord, molti musicisti di corte scelsero di convertirsi all'Islam, senza tuttavia abbandonare lo spirito mistico che permea ancora oggi il *dhrupad*.

La storia della famiglia Khan Dagar riassume in sè percorso del *dhrupad* dalle atmosfere devozionali dei templi a quelle più mondane delle corti musulmane. Come

10 «Desirous of speech the individuated being impels the mind, and the mind activates the battery of power stationed in the body, which in its turn stimulates the vital force. The vital force stationed around the root of the navel, rising upwards gradually manifests *nāda* in the navel, the heart, the throat, the cerebrum and the cavity of the mouth as it passes through them» [ŚĀRNGADEVA 1991, pp. 111-112].

11 Intervista a Ustad Rahim Fahimuddin Khan Dagar, New Delhi, Marzo 1995 in lingua hindi. Traduzione di Francesca Cassio.

è testimoniato dalla genealogia della famiglia [CASSIO 2000, p. 37], in origine il lignaggio sarebbe stato fondato nel 1500 d.C. da Giridhar Nath Pandey, un indù della alta casta dei *brahmini*. Solo successivamente, i discendenti di Giridhar Nath Pandey – musicisti di corte presso l'imperatore musulmano Akbar (1556-1605) – aderirono all'Islam.

Nonostante questo importante cambiamento di orientamento religioso, i Khan Dagar hanno perpetuato all'interno della famiglia non solo il repertorio in onore delle divinità del pantheon indù ma soprattutto le tecniche di canto che hanno il fondamento nella disciplina induista del *nāda yoga*. Nell'opinione di Ustad Zia Mohiuddin Khan Dagar (1929-1990), il fatto che i suoi antenati si fossero convertiti in un momento storico in cui la tradizione induista veniva minacciata da quella islamica, avrebbe consentito al *nāda yoga* di perpetuarsi inosservato, protetto all'interno di un contesto musulmano.¹²

Le tecniche impiegate nel canto *dhrupad* – trasmesso dalla famiglia Khan Dagar – sono basate sulla fisiologia del corpo umano, così come descritte nel *Saṅgīta Ratnākara*. La postura a terra, con le gambe incrociate, consentirebbe il contatto degli ischi e del perineo col suolo e, allo stesso tempo, il contatto con quella parte del corpo in cui – secondo la tradizione tantrica – risiede la forza vitale o *kundalinī*. «Situata fra l'ano e i genitali, vi è il centro psichico alla base (del corpo) detto 'il cerchio di base' (*ādhārachakra*), configurato in forma di loto a quattro petali. [...] Al centro del cerchio di base giace il potere creativo dell'essere supremo, chiamato *kundalinī*; nel momento in cui *kundalinī* si anima (srotolandosi) essa conferisce al praticante l'immortalità».¹³

L'altro aspetto principale della pratica del canto riguarda la respirazione, non soltanto intesa nel suo carattere fisiologico (molto simile a quello della respirazione diaframmatica del canto lirico occidentale) ma soprattutto nel sua dimensione yogica, in cui il respiro è associato alla forza vitale e alla coscienza di sé. «Posta sulla corrente del respiro vitale, la coscienza, sale attraverso *sushumna* verso l'apertura cerebrale e ritorna indietro muovendosi come la corda tesa di un danzatore».¹⁴

In questo passo, l'autore indica un esercizio ancora oggi praticato in base al quale il cantante, dopo aver inspirato profondamente, lascia che il respiro salga dal basso verso l'alto lungo il canale immaginario – chiamato *sushumna* – che attraversa il centro del corpo e sfocia nel cranio, all'altezza della fontanella.

Secondo il sistema trasmesso dalla famiglia Khan Dagar, la pratica del canto prevede anzitutto esercizi come questo basati sul respiro (*pranayama*) da eseguire al

12 Informazione personale, durante una lezione col Prof. Sanyal, allievo di Ustad Zia Mohiuddin Khan Dagar.

13 «Situated in between the anus and the genitals is the basic psychic centre called the 'foundational cycle' (*ādhārachakra*) a four petalled lotus as it were. [...] In the centre of the foundational cycle lies the creative power of the supreme being called *kundalinī*, which in the event of being unfolded bestows immortality» [SARNGADEVA 1991, p. 85].

14 «Mounted upon the vital breath, the selfcounscious entity, through the *sushumna*, keeps on ascending to the cerebral aperture and descending back moving like a tight rope of a dancer» [SARNGADEVA 1991, p. 99].

mattino presto prima del sorgere dell'alba, quando l'atmosfera intorno al praticante è silenziosa e l'aria è più pura.



FIGURA n. 3: Ustad Rahim Fahimuddin Dagar, durante l'intervista filmata espone il movimento rotatorio dell'energia nel corpo all'altezza dell'ombelico

Al *pranayama* seguirebbe la pratica del *kharaj*, ovvero l'esecuzione di note gravi che consente di percepire a livello fisico la vibrazione del suono all'altezza di *kundalinī*, onde risvegliare l'energia vitale sopita. In questo modo *kundalinī* (rappresentata come un cobra) si snoderebbe lungo la schiena, salendo verso la parte apicale del cranio. Nelle parole di Ustad Rahim Fahimuddin Khan Dagar: «Questo movimento della forza vitale, accompagna il respiro e il canto che – opponendosi alle leggi della gravità – salgono verso l'alto».

Giunto all'altezza della cavità orale, il suono viene articolato in vocali e consonanti, attraverso l'ausilio di otto punti di risonanza: lingua, denti, labbra, palato molle, narice destra, narice sinistra, punto apicale delle due narici e centro del cranio (fontanella).

Nella tradizione del canto *dhrupad* dei Dagar, il *nāda yoga* è percepito come un sistema scientifico in base al quale è consentita la corretta esecuzione vocale sia in termini di intonazione delle note e delle sfumature microtonali sia in relazione al suono. Il sistema non prevede soltanto esercizi specifici sul respiro e sulla voce, ma soprattutto una visione delle sottili spinte energetiche che animano l'essere umano nell'atto di fonazione. Tali spinte devono essere utilizzate per rendere al meglio l'esecuzione vocale nelle sue sfumature espressive.

La tecnica del canto dei Dagar è funzionale al repertorio da essi eseguito. La forma principale di canto è il *rāga* che – nella definizione più classica riscontrata nella *Bṛhaddeśī* di Matanga Muni – è «ciò che colora di emozione la mente».

Dal sanscrito *rānj*, 'colorare', nel *rāga* la dimensione emotiva è dunque il principale scopo dell'esecuzione musicale. Il cantante deve rapire i sensi dell'ascoltatore, immedesimando sé stesso nella dimensione del *rāga* intonato. Ogni *rāga* è legato a uno specifico stato d'animo, detto *rasa*, e a un momento della giornata. I *rāga* sono infatti classificati dalla tradizione in otto tipologie a seconda della fase della giornata. Vi sono *rāga* dell'alba, caratterizzati dalla tensione emotiva fra il buio e la luce. I *rāga* del primo mattino, in genere devozionali. I *rāga* della seconda mattinata e del primo pomeriggio. I *rāga* della tramonto, con la tensione dalla luce al buio. I *rāga* della prima sera e i *rāga* della prima parte della notte dal carattere romantico; e infine i *rāga* della notte fonda, sovente dall'aspetto meditativo.

Nella prospettiva del cantante di *dhrupad*, il musicista deve immergere la sua immaginazione nel clima, nel colore, del *rāga* e descriverlo non soltanto attraverso il linguaggio musicale (intonazione, grammatica e sintassi) ma soprattutto con le suggestioni sonore della propria voce.

La qualità del suono vocale ha, infatti, un'importanza tale da sorpassare la complessa organizzazione musicale del *rāga*, ed è tutta tesa all'espressività dello stato d'animo del *rāga*. L'esecuzione vocale deve tradursi in una sorta di in-canto. «Prima di iniziare a cantare mi soffermo ad ascoltare il *tānpūrā* [liuto che produce un suono di bordone], e poi mi calo nella dimensione del *rāga*. Lo comincio a invocare dentro di me, a chiamarlo con le prime note intonate. Il *rāga* ha una sua personalità. È come una divinità che chiamo affinché progressivamente si impadronisce di me. Il mio corpo si anima della forza del *rāga* stesso, finché tutto l'ambiente circostante è pervaso dal suono, dallo stato d'animo del *rāga*, dal suo colore e dalla sua melodia».¹⁵

15 Intervista con Ustad Rahim Fahimuddin Dagar, filmata e registrata a New Delhi, il 29 Marzo 2005 in hindi. Traduzione di Francesca Cassio.

L'esperienza del *rāga* qui descritta da Ustad Rahim Fahimuddin Khan Dagar, è simile al processo di visualizzazione pratica nella meditazione tantrica in cui l'adepto visualizza la divinità davanti a sé prima di immedesimarsi nella stessa. La musica, infatti, nella percezione dei Khan Dagar è una via mistica, che trova nel *nāda yoga* e nel sistema dei *rāga* la sua massima espressione. In una nota composizione tratta dal repertorio Khan Dagar è detto: «Esequire una invocazione intonata è mille volte più forte che fare una *puja* (cerimonia). La *japa* (cantillazione dei nomi delle divinità) è mille volte più potente di una invocazione. Ma il canto di un *rāga* superiore a tutto, è milioni di volte più potente di una *japa*. Il canto ti porta progressivamente a uno stato di concentrazione totale, che ti conduce più vicino al *Nāda Brahman* e all'unione col divino, che è liberazione finale».¹⁶

In India il concetto di liberazione spirituale è in realtà il fine mistico del filosofo, del praticante di yoga e del musicista. In questa prospettiva la funzione ultima dello *yoga* e della musica è esclusivamente soteriologica. Nelle parole del filosofo e musicologo Sarmadee: «The tantrika ideology was based on a philosophy of its own. *nāda*, as *āhata* (produced by striking) and *anāhata* (produced unstruck) the one manifest in the form of prose, poetry and music, and the other permeated in the form of *nāda* in the skies- formed a favourite theme. Music has been accordingly held to be a means of salvation. It was a method of *ādhyātmika sādhanā* (spiritual discipline) if practised with dedication» [SARMADEE 2003, p. 47].

Nell'interpretazione del cantante:

«Il *nāda yoga* è un sistema in base al quale attraverso i principi dello *yoga* viene utilizzato e prodotto il suono nel corpo. Tutto il sistema è all'interno del corpo. Le corde vocali sono uno strumento ma non sono la base della vocalità. La base sono le ossa su cui siamo seduti, questa è la terra. Considera che il suono sia come la corrente elettrica, fuoco. *Nāda*, infatti, significa fuoco! Per questo è necessario il contatto con la terra. È la base del nostro corpo e la sua forza. Prendiamo il respiro e lo cediamo all'esterno, ma in quale modo, a quale velocità... e il corpo quali gesti compie in questo atto? Devi fare questi esercizi la mattina presto, prima del sorgere del sole, perché a quell'ora tutto l'ambiente circostante è completamente silenzioso e tranquillo e il corpo è completamente rilassato. Devi esercitarti e lentamente la tua mente si abituerà a capire come gestire e utilizzare questo sistema. Perché il suono non è una cosa che si può osservare dall'esterno, è qualcosa che devi sentire. Ti posso dire devi fare così e così, ma devi provare e analizzare da te, attraverso il suono che senti scorrere nel corpo. Il corpo è solo un supporto al suono, un mezzo per meditare e raggiungere l'Assoluto e raggiungere la *mukti* ovvero la liberazione finale».¹⁷

Secondo Mircea Eliade, nello *yoga*: «Liberarsi equivale a conquistare un altro piano di esistenza, a impadronirsi di un altro modo d'essere, che trascende la condi-

16 Intervista con Ustad Rahim Fahimuddin Dagar, filmata e registrata a New Delhi, il 29 Marzo 2005 in hindi. Traduzione di Francesca Cassio.

17 Intervista con Ustad Rahim Fahimuddin Dagar, filmata e registrata a New Delhi, il 22 Aprile 2002 in hindi. Traduzione di Francesca Cassio.

zione umana. Ciò significa che per l'India questa conoscenza implica necessariamente una conseguenza di natura mistica: la rinascita in un modo d'essere non condizionato, ed è la liberazione, la libertà assoluta» [ELIADE 1995, p. 20].

In conclusione possiamo affermare che, sia per mezzo di antichi trattati musicali che attraverso la preziosa testimonianza di alcuni musicisti contemporanei, si è trasmessa fino a oggi una pratica musicale basata sulla tradizione filosofica e spirituale dello *yoga*. In questa prospettiva il suono (puro o articolato in forma di *mantra* e di *rāga*) rappresenta un veicolo di congiungimento con l'Assoluto, il *Brahman*, e di liberazione spirituale in esso.

Ciò è possibile perché *nāda*, il suono, è percepito come seme dell'universo e, allo stesso tempo, come mezzo per ritornare all'origine.

Il praticante di *nāda yoga* compie, infatti, un percorso esoterico dall'origine verso la liberazione, in cui il principio e la fine coincidono con il suono dell'Assoluto.

Nell'unione col divino attraverso il suono, lo *yogin* e il musicista trascendono la dimensione materiale, realizzando in vita la liberazione dalla condizione umana.

Bibliografia

- BECK GUY L. (1995), *Sonic Theology, Hinduism and Sacred Sounds*, Motilal Banarsidass, Delhi.
- CASSIO FRANCESCA (2000), *Percorsi della voce. Storia e tecniche del canto dhrupad nell'India del nord*, Ut Orpheus, Bologna.
- DANIELOU ALAIN (1991), *Yoga. Mastering the Secrets of Matter and the Universe*, Inner traditions Internationals, Rochester.
- ELIADE MIRCEA (1995), *Lo yoga. Immortalità e libertà*, BUR, Milano.
- MATANGA MUNI (1992), *Brhaddeśi*, Indira Gandhi National Centre for Arts, New Delhi.
- ŚĀRNGADEVA (1991), *Sangīta Ratnākara*, Munshiram Manoharlal publishers, New Delhi.
- SANYAL RITWIK – WIDDES RICHARD (2004), *Dhrupad. Tradition and Performance in Indian Music*, Ashgate, Aldershot.
- SARMADEE SHAHAB (2003), *Nur Ratnākar*, ITC Sangeet Research Academy, Kolkata.
- VAGISH SHASTRI (2000), *Shakti, Shiva and Yoga*, Vagyoga Publications, Varanasi.