



CONSERVATORIO DI MUSICA DI VICENZA  
"ARRIGO PEDROLLO"

Corso Accademico di 1° livello  
Tradizioni Musicali Extraeuropee – Indirizzo Indologico

**SUONO E ASSOLUTO**

**L'esperienza estetica nella musica indiana:  
una via di conoscenza**

Diplomando:  
Maurizio AZZALINI  
Matr. N° 5039

Relatore:  
Paolo PACCIOLLA

Correlatore:  
Marco COLLE

Anno Accademico 2015-2016  
Sessione seconda





Śiva nella posizione 'anandatandava' - Signore della Danza (Śiva Natarāja)  
Bronzo, altezza cm. 89,5, periodo Ciola, X-XI secolo d.C., provenienza Tamil

Collezione del British Museum n. 1987,0314.1

(autorizzazione all'utilizzo dell'immagine del 14/09/2016)



# Indice generale

Introduzione	7
1 Il Contributo dell'Etnomusicologia allo Studio della Musica	11
2 L'Esperienza di Ascolto del Rāg	25
3 Suono, Cosmogonia, Rituale, Simbolo	39
3.1 Suono e Cosmogonia	40
3.2 Rituale e Mito	53
3.3 Suono e Simbolo	66
4 L'Esperienza Estetica	79
4.1 L'Arte Indiana	80
4.2 L'Estetica Indiana	98
4.2.1 Cenni storici	98
4.2.2 Teoria del Rasa	103
4.2.3 Teoria dello Dhvani	109
4.2.4 Estetica in Abhinavagupta	111
4.2.5 Esperienza Estetica ed Esperienza Mistica	114
4.3 L'Estetica nella Musica Indiana	119
5 Modelli di Conoscenza	131
5.1 Il Modello Metafisico	132
5.2 Mundus Imaginalis	136
5.3 Il Modello Biologico	138
5.4 Il Modello Linguistico	140
6 Conclusioni	143
7 Abstract e Tesauri	147
7.1 Abstract	147
7.2 Tesauri	148
8 Bibliografia	149



## INTRODUZIONE

«Religione e arte sono [...] nomi diversi di una stessa esperienza: un'intuizione della realtà e della identità»<sup>1</sup>

A.K. Coomaraswamy

Nell'ambito musicale, così come in altri territori dell'arte, l'esperienza estetica può essere paragonata ad un crocevia dove, in una cornice determinata culturalmente, si incontrano la dimensione del soggetto (conoscente), quella dell'oggetto (conosciuto) e quella della loro relazione (conoscenza). Una descrizione appropriata di tale incontro pone non poche difficoltà sul piano teorico e metodologico, ma, allo stesso tempo, costituisce una sfida stimolante per chi desidera oltrepassare il piano della mera fruizione (consumo) dell'opera artistica ed addentrarsi in quello del *significato* dell'arte stessa.

Le culture arcaiche-tradizionali hanno fornito una mappa dettagliata per procedere in tale viaggio. I miti cosmogonici, i rituali e le loro implicazioni simboliche costituiscono il percorso necessario per comprendere il ruolo e la funzione della musica intesa come via di conoscenza e di rapporto con il sovrannaturale.

La tesi che presentiamo si fonda sull'opinione che la musica indiana, grazie alla sua capacità di coinvolgere completamente l'ascoltatore (attento) e di generare in lui l'intuizione di altri livelli di esistenza, costituisca un'esperienza di tipo essenzialmente conoscitivo, un'esperienza, profonda e significativa, che supera la dimensione della realtà ordinaria lasciando intravedere una entità, per così dire, metafisica (Assoluto). Perché ciò possa avere luogo è però necessario abbandonare qualsiasi forma di pre-giudizio, di distanza (dualistica) dal fatto musicale e lasciarsi guidare dalla capacità creativa del musicista lungo un viaggio di scoperta in un territorio che, spesso, costituisce, per l'ascoltatore non

---

<sup>1</sup> A.K. COOMARASWAMY, *La Danza di Śiva*, Adelphi, Milano, 2011, p. 71

preparato, uno spazio ignoto (e potenzialmente insidioso<sup>2</sup>). La possibilità di abbandonarsi completamente, la fiducia nel lasciarsi condurre (dal maestro) lungo tale esplorazione possono tuttavia consentire di contemplare paesaggi di straordinaria bellezza in cui il principale sapore è la meraviglia e la gioia infinita il punto di arrivo conclusivo. Il senso di totalità, di piacere e di appagamento che ne derivano rendono l'esperienza (estetica) musicale simile in molti aspetti a quella mistico-religiosa.

Questo legame rimanda direttamente ad alcuni aspetti del «suono sacro», cioè alla dimensione sonora della Verità.

Guy Beck suggerisce l'importanza di esaminare la dimensione sonora dell'induismo come «mistero fondamentale» e formula alcune osservazioni sul «ruolo del mistero nella religione in generale». Citando Rudolf Otto ricorda che «Non c'è una religione in cui esso non viva come nucleo intimo» [...] «Da un punto di vista concettuale, *mysterium* denota... ciò che è nascosto ed esoterico, ...straordinario e non familiare»<sup>3</sup>.

Tale *mysterium*, secondo Beck, è pienamente rappresentato dal piano sonoro:

il suono (vale a dire il suono sacro) rappresenta o raffigura più pienamente il carattere ineffabile e irriducibile del divino, come rilevato da Walter Ong: [...] «Il mistero del suono [...] è quello che... è maggiormente causa di conoscenza e di unità, il più personalmente umano e, in questo senso, più vicino al divino». Rudolf Otto ha persino associato il suono direttamente all'arcano perché «è evidente che anche il sentimento dell'arcano, nel suo primo scoppio di coscienza, deve aver trovato suoni per la sua espressione»<sup>4</sup>.

---

<sup>2</sup> La sensazione di indifferenza, noia o fastidio, spesso riferita da ascoltatori (non preparati) nell'ascolto della musica classica indiana, potrebbe essere considerata, da un punto di vista psicologico, come una sorta di difesa da una situazione ignota e/o ansiogena che sfugge ai canoni consueti. Coomaraswamy osserva che «la paura dell'arte [...] nasce in parte dall'incapacità di riconoscere che l'esperienza estetica non dipende affatto dal piacere o dal dolore [...] deriva dalla diffidenza verso ogni esperienza che sia «al di là del bene e del male». *Ibidem*, p. 66

<sup>3</sup> G. L. BECK, *Sonic Theology*, University of South Carolina, Columbia, 1993, trad. it. Di M. Colle, in via di pubblicazione, p. 4

<sup>4</sup> *Ivi*, pp. 4-5

Nello svolgimento della tesi partiremo da una ricognizione dei principali risultati che emergono dalla ricerca etnomusicologica nell'ambito delle culture tradizionali o arcaiche, relativamente al rapporto fra suono e trascendente ed alle funzioni della musica più strettamente connesse all'argomento di tesi.

Proseguiremo con un'analisi della performance di un *rāg* per cercare di delineare preliminarmente le caratteristiche proprie del processo musicale, il rapporto fra gli aspetti strutturali della performance e le loro dimensioni simboliche, il loro intreccio con l'esperienza partecipata dell'ascolto.

Nella parte successiva si approfondiranno l'origine del suono ed il suo ruolo all'interno delle teorie cosmogoniche nella cultura indiana (e in generale in quelle arcaiche): l'intero universo viene considerato una creazione progressiva (fino al livello della materializzazione) del suono primordiale. E' proprio in questo ambito che sembra fondarsi all'origine il rapporto fra suono e Assoluto. Un altro elemento, strettamente connesso al primo, riguarda le relazioni che si stabiliscono fra suono e rituale. Il suono appare, fin dall'inizio, strettamente connesso al rito e al sacrificio e di esso sembra conservare alcune caratteristiche e finalità.

Affronteremo in seguito alcuni aspetti generali dell'arte e dell'estetica indiana che ci aiuteranno ad entrare nel vivo dell'esperienza estetica: l'arte in India ha uno scopo preciso, quello di produrre un determinato effetto sullo spettatore. Cercheremo di delineare il processo di creazione dell'artista, le caratteristiche peculiari dell'esperienza estetica e quelle del fruitore dell'opera artistica, i meccanismi coinvolti nel processo di determinazione degli effetti di un'opera d'arte. Si analizzeranno inoltre alcune caratteristiche comuni all'esperienza religiosa e a quella estetica. Concluderemo questa parte con un esame dell'esperienza estetica in campo musicale.

Nell'ultima parte si tenterà di tracciare un collegamento fra quanto emerso dall'esame delle teorie indiane ed alcuni contributi in altri campi disciplinari (etnomusicologia, filosofia del linguaggio, neuroscienze), soffermandoci sulla dimensione della conoscenza e dell'attribuzione di senso all'esperienza artistica e musicale.

## IL CONTRIBUTO DELL'ETNOMUSICOLOGIA ALLO STUDIO DELLA MUSICA

Prima di addentrarci nel tema dell'esperienza estetica musicale, è utile partire dai principali risultati che emergono dagli studi di etnomusicologia sulle culture tradizionali e arcaiche, e da alcuni elementi su aspetti di carattere generale relativi allo studio dei sistemi musicali, che ci serviranno a precisare, anche criticamente, il contesto concettuale all'interno del quale sviluppa in nostro discorso.

Alan Merriam<sup>5</sup>, definisce l'etnomusicologia come «lo studio della musica nella cultura», afferma che «il suono musicale è il risultato di comportamenti umani la cui forma è determinata dai valori, dagli usi e dalle credenze di un popolo. Il suono musicale non può che essere prodotto da determinati individui per altri individui e [...] l'uno non si comprende a prescindere dall'altro»<sup>6</sup>.

A differenza dei primi studi sulla musica di altre culture (non occidentali), fra il XVII e il XIX secolo, prevalentemente costituiti da reportage di viaggio e caratterizzati dall'adozione di una prospettiva relativistica, e successivamente alla nascita della musicologia comparata, di fine XIX e inizi del XX secolo, che utilizzando un approccio di tipo riduttivo e quasi esclusivamente comparativo, dedicava poca o nessuna attenzione al contesto culturale, la nascita dell'etnomusicologia, nei primi anni del dopoguerra, pone l'elemento culturale al centro dell'attenzione del ricercatore: la musica è comportamento, cultura, e, in quanto tale, deve essere studiata e compresa. Per l'etnomusicologia bisogna inoltre considerare la musica all'interno del rapporto dinamico che si stabilisce tra musicisti e fruitori della musica: la musica non è fine a sé stessa, ma trova la sua ragion d'essere nel fatto che qualcuno può ascoltarla.

---

<sup>5</sup> Alan Parkhurst Merriam (1923 – 1980), antropologo ed etnomusicologo statunitense, è considerato, insieme a Kunst, Rhodes, Seeger e McAllester, uno dei fondatori, nei primi anni '50, dell'etnomusicologia. Il suo contributo innovativo fu caratterizzato dall'impiego, nello studio della musica, di un metodo e di una prospettiva di tipo antropologico.

<sup>6</sup> ALAN P. MERRIAM, *Antropologia della Musica*, Sellerio, Palermo, 1983, p. 24

L'etnomusicologia pone la questione relativa alla musica come comunicazione e come «linguaggio universale» con valenze inter-culturali (cioè se la musica possa essere compresa anche da non appartenenti alla cultura in cui è stata originariamente creata). Pur escludendo l'esistenza di una musica universale, autori come Meyer ritengono che «i vari tipi di musica hanno alcuni tratti in comune», e ciò può riguardare non tanto i singoli contenuti, ma caratteristiche di tipo logico-strutturale quale «la natura sintattica di stili musicali differenti»<sup>7</sup> e Merriam sostiene che, anche in base ai suoi studi su popolazioni africane, «il problema della comunicazione inter-culturale è strettamente legato alla comprensione o, quanto meno, al desiderio di comprendere»<sup>8</sup> e su questo tema così conclude:

Lo studio della musica come mezzo di comunicazione [...] è molto più complesso di quanto non sembri perché noi non sappiamo bene quale sia il contenuto della comunicazione né come avvenga. La comunicazione presuppone comprensione e desiderio di comprendere. Considerare la musica un meccanismo comunicativo è tra gli scopi principali dell'etnomusicologia, su cui purtroppo non si è ancora lavorato a sufficienza.<sup>9</sup>

La dimensione della comprensione rimanda, sul piano individuale e collettivo, al livello semantico implicito nell'esperienza musicale, cioè ai processi conoscitivi e di attribuzione di significato. E questo è tanto più vero quanto più ci si addentra nel terreno dell'espressione musicale artistica. L'importanza dell'elemento comunicativo e la difficoltà dell'etnomusicologia (almeno nei primi anni di vita) nel mettere meglio a fuoco questo aspetto appaiono, presumibilmente, legate al metodo di studio, all'angolo di osservazione della disciplina. Se, come sostiene Cassidy, «la differenza tra l'artista e lo scienziato sta in ciò che essi comunicano»<sup>10</sup>, essendo la comunicazione della conoscenza propria dello scienziato e non dell'artista, e, come afferma Bertrand Russel, «la trasmissione di conoscenza non è il compito primario delle arti non linguistiche»

---

<sup>7</sup> *Ivi*, p.29

<sup>8</sup> *Ivi*, p.30

<sup>9</sup> *Ivi*, p.31

<sup>10</sup> *Ivi*, p.36

e «ciò che per lo scienziato è conoscenza per l'artista è sensazione»<sup>11</sup>, «la nostra disciplina», conclude Merriam, «mira a comunicare conoscenza, non emozioni o sensazioni [...] non è interessata alla creazione di opere d'arte quanto ai problemi che deve affrontare l'artista nel momento in cui compone la sua opera [...]. Il processo creativo si differenzia dallo studio di questo processo, ed è a quest'ultimo che l'etnomusicologia si rivolge, cioè all'accumulo ed alla comunicazione di conoscenza sulla musica. In questo senso diciamo che lo studio etnomusicologico riguarda l'aspetto scientifico piuttosto che quello artistico»<sup>12</sup>.

Per definire il posto che l'etnomusicologia occupa nello studio dell'uomo bisogna, secondo Merriam, analizzare le differenze fra scienze sociali e studi umanistici.

Le scienze sociali [...] studiano i bisogni fondamentali dell'organismo umano socio biologico [...] gli studi umanistici per loro stessa natura sono rivolti all'analisi dei valori [...] le scienze sociali si occupano del modo in cui l'uomo gestisce la propria esistenza, mentre gli studi umanistici sono interessati alla riflessione sulla natura dell'esistenza umana [...] le scienze sociali trattano l'uomo in quanto animale sociale ed i modi in cui risolve i suoi problemi di natura sociobiologica nella vita di ogni giorno, mentre gli studi umanistici si occupano della valutazione che l'uomo dà della propria esperienza esistenziale. [...] Come si vede qui si tratta di «finalità»: il fine della vita sociobiologica dell'uomo sarà quello di regolare il comportamento affinché si assicuri la continuità dell'esistenza; invece il fine del comportamento artistico sarà la produzione di qualcosa di utile alla soddisfazione di bisogni diversi da quelli sociobiologici. Questa distinzione ci ricorda l'affermazione di Friedrich per il quale «il punto focale degli studi umanistici... è... il *prodotto* dell'uomo... mentre quello delle scienze sociali è *il modo* in cui gli uomini si associano». [...] Per capire il prodotto è inevitabile capire il comportamento dell'artista; ecco dove lo scienziato sociale e l'umanista si incontrano, entrambi dovranno prendere in considerazione il comportamento umano se vogliono capire la natura del prodotto artistico [...]

La conclusione è inevitabile: l'etnomusicologo dovrà sviluppare un confronto continuo tra le scienze sociali [...] e gli studi umanistici. [...]

E allora, l'etnomusicologia è una scienza sociale o umanistica? La risposta non può che essere la seguente: l'etnomusicologia ricorre nello stesso tempo alle due differenti aree di studio; le finalità di questa disciplina sono più scientifiche che umanistiche, mentre l'oggetto di studio ha una natura più umanistica che scientifica.<sup>13</sup>

L'etnomusicologia, dunque, fornisce un contributo determinante per la sua

---

<sup>11</sup> *Ivi*, p.37

<sup>12</sup> *Ibidem*

<sup>13</sup> *Ivi*, pp. 40-42

capacità di cogliere la dimensione culturale e metterla al centro dell'analisi del comportamento musicale, ma, proprio per le sue premesse metodologiche, non riesce a cogliere pienamente l'arte nel suo significato di «esperienza esistenziale», nei suoi aspetti di «valore», e, in questo, richiede di essere accostata da altre prospettive di osservazione<sup>14</sup>.

Fra gli aspetti più significativi che emergono dall'etnomusicologia troviamo l'origine della musica e degli strumenti musicali, vale a dire se la musica possa essere considerata di origine soprannaturale o umana.

Tra i Basongye esistono vari punti di vista riguardo all'origine della musica e questi sono spesso in rapporto alle differenze generazionali. [...] I più anziani [...] sostengono che la musica trae origine da Efile Kukululu (Dio) [...]. Per i Testapiatta la musica, almeno «nei tempi andati», deriva dalle capacità dell'immaginazione; in questo caso ci si riferisce all'origine dei singoli canti [...]. Leslie White, parlando del popolo di Sia nel Nuovo Messico, riferisce che «i canti e i riti della creazione si formavano a mano a mano che la creazione procedeva»; facendo così riferimento alla sua origine soprannaturale. [...] Gli Ashanti attribuiscono l'origine delle percussioni ad un uccello [...] Adele Madumere riferisce che «Gli Ibo credono che parte della musica riproduca le voci ed i canti degli spiriti degli antenati e degli eroi defunti». [...] George A. Dorsey, parlando del mito della danza del Sole Arapaho ricorda che il Creatore «prese un altro pugno di creata ormai secca lo sollevò in aria e cantò quattro canti con la voce squillante». Durante la creazione il reatore canta sempre. [...] In molte società l'origine di specifici riti, canti o strumenti sembra risalire ad eventi che hanno luogo nel mondo soprannaturale.<sup>15</sup>

Anche Curt Sachs, cita le credenze culturali sull'origine divina della musica: «Nelle civiltà più evolute dell'antichità una delle divinità era sempre designata come inventrice o almeno protettrice della musica: Thot in Egitto, Narada in India, Apollo in Grecia»<sup>16</sup>.

---

<sup>14</sup> Il lavoro di studiosi appartenenti alla corrente del cosiddetto «primitivismo», attiva già nei primi decenni del secolo scorso (ad esempio Marius Schneider), così come quello degli storici delle religioni e degli studiosi del pensiero filosofico-religioso, forse per un maggior interesse verso il piano della conoscenza esoterica, hanno fornito contributi molto importanti nel campo dello studio della musica e più in generale dell'arte di altre culture.

<sup>15</sup> *Ivi*, pp. 91-94

<sup>16</sup> C. SACHS, *Le sorgenti della musica*, Boringhieri, Milano, 1979, p. 55

Un successivo punto, collegato al precedente, è relativo all'origine dei canti e dei brani musicali, cioè delle composizioni (testuali o strumentali) ripeto ai quali «si conoscono tre fonti principali: il soprannaturale, la fonte individuale e quella legata ad influenze».

Tra i Basongye la composizione individuale non è considerata una fonte musicale importante in quanto nessun individuo ammetterà di essere «creativo. Il motivo di ciò sta nel fatto che nessun Musongye desidera eccellere come individuo [...] i basongye affermano che tutti i canti provengono da Efile Mukulu (Dio) e “sono creati per sua volontà”. [...] Se un individuo compone un canto, ciò è già scritto sul libro di Efile Mukulu. [...] Gli Yirkalla della terra di Arnhem in Australia [...] [secondo Waterman] «non inventano né creano canti, ma soltanto li scoprono. [...] Questo popolo è convinto che i canti siano sempre esistiti e dunque il loro compito consiste soltanto nel portarli alla luce». [...]

I concetti sulle fonti da cui ha origine la musica, dunque hanno un'importanza fondamentale per conoscere le caratteristiche del sistema musicale. Ma l'importanza di queste fonti non è determinata dal riflesso che queste hanno sul sistema musicale ma anche da quello che hanno sulla creatività, sulla modificazione stilistica e su molti altri aspetti del sistema musicale generale.<sup>17</sup>

Il tema della creatività viene esaminato in etnomusicologia principalmente dal punto vista delle tecniche e del «processo compositivo» ed appare strettamente legato alle credenze culturali relative alle «fonti» della musica. All'interno di questo campo di studio particolare attenzione è dedicata al processo compositivo in relazione alla «visione»: «possiamo affermare che i canti giungano al supplice in un momento di esaltazione mistica, in questo caso il processo compositivo coincide con quel momento»<sup>18</sup>. Nella cultura dei Testapiatta sono riportate esperienze «sovranaturali» di visione nelle quali «il canto giunge da lontano, l'essere sovranaturale si avvicina senza smettere mai di cantare, e alla fine appare al supplice»<sup>19</sup>. Dunque il processo compositivo (creativo) appare strettamente legato ad esperienze sovranaturali nelle quali il musicista sperimenta una visione.

Oppure la fonte del canto può essere l'uomo stesso: in questo caso il cantante è come sotto l'effetto di una forza dalla quale si lascia trasportare, come in una forma di appagamento del desiderio. Nella cultura degli eschimesi studiati

---

<sup>17</sup> ALAN P. MERRIAM, *Antropologia della Musica*, op. cit., pp. 94-96

<sup>18</sup> *Ivi*, p. 172

<sup>19</sup> *Ivi*, p. 173

da Rasmussen, cacciatori, sciamani e poeti sostengono che «i canti nascono nella mente dell'uomo»: «Quando gli uomini sono sotto pressione di forze troppo potenti e il linguaggio ordinario non è più sufficiente, allora si comincia a cantare. L'uomo è mosso proprio come il ghiaccio che scivola sull'acqua sospinto dalla corrente»<sup>20</sup>. Boulton riporta il testo di un canto eschimese che recita «l'uomo che ama compone canti»<sup>21</sup>.

Dunque in alcune culture «un aspetto del processo compositivo è legato al rapporto fra creazione ed emozione. Si pone l'accento sull'importanza di una situazione particolare nel dar vita a nuovi materiali musicali [...] i cantanti sostengono che i canti vengono scoperti all'improvviso, in un momento di particolare intensità emotiva»<sup>22</sup>.

Questo ultimo aspetto ci porta ad un'altra tematica, di grande importanza per la nostra tesi, e che rappresenta una delle «funzioni» che gli etnomusicologi attribuiscono alla musica: quella di esprimere e generare emozioni.

A proposito dei Maori, Elson Best nota: «Questi popoli hanno fatto molto uso dei canti con l'intenzione di esprimere i propri sentimenti ed i propri pensieri» e Burrows, quando si occupò del popolo dell'isola indonesiana [...] sottolinea che «a Futuna i canti servono ad esprimere emozioni mistiche». [...] Per i Basongye [...] l'atto stesso di suonare fa godere il musicista [...] il musicista deve sempre sapere cosa sta facendo al fine di evitare di trasmettere emozioni diverse da quelle desiderate.<sup>23</sup>

Secondo Merriam «Sono molte le prove che confermano che la musica funziona, ai vari livelli, come mezzo per esprimere le proprie emozioni. [...] La musica sembra strettamente vincolata alle emozioni, di cui è un veicolo sia che si tratti di fenomeni specifici (legati ad esempio, alla oscenità, alla censura, ecc.) che generali».

Burrows [...] quando ci parla della musica dell'Oceania ribadisce [...] che «i

---

<sup>20</sup> *Ivi*, p. 180

<sup>21</sup> *Ivi*, p. 181

<sup>22</sup> *Ivi*, p. 184

<sup>23</sup> *Ivi*, pp. 96-97

canti raccolti ad Uvea e Futuma [...] servono ad esprimere qualsiasi tipo di emozione a condizione che questa abbia una natura collettiva. [...] Stimolare l'espressione delle emozioni tra i suonatori e indurle nel pubblico. L'emozione può riguardare l'esaltazione religiosa (canti della creazione, canti dell'uccello rosso sacro, ecc.); il dolore (lamenti); il desiderio o la passione (canti d'amore); la gioia, l'eccitazione sessuale e numerose altre emozioni dello stesso tipo (danze); l'esaltazione dell'io (canti di gloria); il coraggio e il vigore (canti di guerra) e così via. La funzione fondamentale è quella di stimolare, esprimere o condividere ciò che gli altri sentono» [...] Un analogo punto di vista, ma relativo alla musica occidentale, è espresso da McAllester: «Tra noi la funzione principale della musica sembra quella di indurre determinati atteggiamenti. Abbiamo così canti che servono ad evocare la tranquillità, la nostalgia, il sentimento, il rapporto di gruppo, il senso religioso». [...]

Abbiamo parlato fin qui della liberazione delle emozioni che è possibile grazie alla musica [...] ma va detto che la liberazione agisce nel corso del processo creativo. [...] Per l'artista l'opera non è la magra soddisfazione di fantasticherie ma il raggiungimento di fini reali. Questi possono essere chiaramente definiti nel corso della sua attività artistica, sotto forma di obiettivi da raggiungere e di volontà di superare tutti gli ostacoli e le difficoltà che si presentano.<sup>24</sup>

L'espressione delle emozioni è la prima delle dieci funzioni della musica individuate dagli etnomusicologi<sup>25</sup>.

Il termine «funzione» richiede qualche chiarimento. Spesso uso e funzione sono stati utilizzati in modo simile nelle ricerche etnomusicologiche, ma, chiarisce Merriam, «Quando parliamo di usi della musica ci riferiamo ai modi in cui la musica viene impiegata nelle società umane, alla pratica ed agli esercizi musicali considerati isolatamente o in rapporto ad altre attività»<sup>26</sup>; è il caso, ad esempio dei canti d'amore. In questo caso l'uso si riferisce allo scopo più diretto della musica. La funzione, invece, «riguarda le ragioni dell'impiego della musica in una particolare situazione e più specificamente il fine generale che si intende realizzare»<sup>27</sup>. Ad esempio nella supplica al dio «la funzione della musica non è separabile dalla più generale funzione della religione e quindi può essere definita come il tentativo di ricercare sicurezza di fronte al mistero dell'universo»<sup>28</sup>. Nel caso della funzione si tratta quindi di uno scopo più profondo, di un fine più generale.

---

<sup>24</sup> *Ivi*, pp. 221-225

<sup>25</sup> Merriam propone le seguenti: espressione delle emozioni, godimento estetico, intrattenimento, funzione comunicativa, rappresentazione simbolica, risposta fisica, potenziamento del conformismo e del rispetto delle norme sociali, supporto delle istituzioni sociali e dei riti religiosi, contributo alla continuità ed alla stabilità della cultura, contributo alla integrazione sociale

<sup>26</sup> *Ivi*, p. 213

<sup>27</sup> *Ibidem*

<sup>28</sup> *Ibidem*

Lo studio di usi e funzioni richiede due metodi di lavoro diversi:

Osservando la natura degli usi della musica, lo studioso cercherà di sviluppare [...] le sue conoscenze dirette; e quando vorrà accertare la natura delle funzioni cercherà di sviluppare la sua conoscenza indiretta attraverso una comprensione più profonda del significato del fenomeno che vuole studiare. La musica può essere "usata" in una determinata società e in un determinato modo, e tale uso, come nel caso della valutazione popolare, può essere espresso in maniera diretta. Al contrario la funzione va spiegata diversamente e compresa attraverso l'analisi anche se la gente comune può avere un'idea generica sulla sua natura.<sup>29</sup>

Il metodo di analisi delle funzioni della musica si presenta dunque come un procedimento più complesso, proprio in virtù della complessità del fenomeno da studiare che vede coinvolti livelli e piani diversi spesso intersecantesi tra loro (e che possono richiedere quindi un approccio che utilizza discipline di studio diverse e complementari). Nadel in una delle sue definizioni di funzione chiarisce bene questa necessità metodologica: la funzione «può essere intesa nel significato che ha in fisica, denotando così una interdipendenza complessa, intermedia e reciproca di elementi in opposizione alla dipendenza semplice, diretta e irreversibile implicita nella causalità classica»<sup>30</sup>

Fra le funzioni della musica, individuate dall'etnomusicologia, quella del «godimento estetico», quella della «rappresentazione simbolica» e quella del «supporto ai riti religiosi», appaiono particolarmente significative per la nostra tesi.

La funzione di «godimento estetico» della musica ha rappresentato, per l'etnomusicologia, un ambito di analisi problematico; Merriam dice che «Il problema estetico legato alla musica non è di facile soluzione e riguarda sia il produttore che il consumatore di musica»<sup>31</sup>. Tale criticità è probabilmente dovuta, almeno nel primo periodo di sviluppo dell'etnomusicologia, all'adozione di una teoria estetica, da parte di osservatori occidentali, difficilmente utilizzabile nello

---

<sup>29</sup> *Ivi*, p. 212

<sup>30</sup> S.F. NADEL, *The foundations of social anthropology*, Free Press., Glencoe, 1951, cit. in ALAN P. MERRIAM, *Antropologia della Musica*, op. cit., p. 213

<sup>31</sup> *Ivi*, p. 225

studio di culture non occidentali. Questa funzione della musica in culture non occidentali (arcaiche, tradizionali), non può essere compresa appieno senza adottare un punto di vista interno al contesto che si vuole analizzare, e questo può richiedere un percorso iniziatico personale e/o un lungo lavoro di studio e di documentazione, non sempre facilmente accessibile (si pensi, solo per citare due casi, alle ricerche di Alain Daniélou sulla musica classica indiana o a quelle sull'arte di Ananda K. Coomaraswamy)

La funzione della musica come «rappresentazione simbolica» è un ambito altrettanto importante, che attraversa più in generale lo studio dell'arte.

Ernst Cassirer<sup>32</sup> afferma che «l'arte è un linguaggio simbolico»<sup>33</sup>; «la scienza mantiene l'ordine dei nostri pensieri; la moralità, quello delle nostre azioni; l'arte regola il modo in cui percepiamo la realtà concreta»<sup>34</sup>; l'arte ci fornisce «un nuovo tipo di verità, una verità ricavabile non dalla realtà empirica, ma dalla forma pura»<sup>35</sup>; come il linguaggio, l'arte possiede una natura che la colloca lontana dal dato concreto: «Non già nella vicinanza al dato immediato, ma nel progressivo allontanamento da esso risiedono il valore e la natura specifica del linguaggio come dell'attività artistica. Questa distanza dell'esistenza immediata e dell'esperienza immediatamente vissuta è la condizione della perspicuità e della consapevolezza del linguaggio. Questo comincia soltanto là dove cessa il rapporto diretto con l'impressione sensibile e con l'emozione sensibile»<sup>36</sup>.

Per Susanne Langer<sup>37</sup> «la musica è “forma significativa”, ed il suo significato è quello di un simbolo – qualcosa di sensitivo ed estremamente articolato, che in virtù della sua struttura dinamica può esprimere le forme

---

<sup>32</sup> Ernst Cassirer (1874-1945), filosofo tedesco, ha sviluppato una filosofia della cultura come teoria fondata sulla funzione dei simboli nel mito, nella scienza, nella religione, nell'arte, nella tecnica.

<sup>33</sup> E. CASSIRER, *An Essay on Men*, Yale University Press., New Haven, 1944, p. 168

<sup>34</sup> *Ibidem*

<sup>35</sup> *Ivi*, p. 64

<sup>36</sup> E. CASSIRER, *Filosofia delle forme simboliche*, La Nuova Italia, Firenze, 1961, vol. I, II, §2

<sup>37</sup> Susanne Langer (1895-1985), filosofa americana, si occupata in particolare dell'arte e della sua influenza sulla mente e della connessione fra coscienza ed l'estetica.

dell'esperienza vitale che il linguaggio non riesce a produrre»<sup>38</sup>.

Merriam così sintetizza la definizione di «simbolo» applicata alla musica (e la differenza dal «segno»):

In primo luogo, il simbolo implica un certo livello di astrazione dell'oggetto o del comportamento che vogliamo definire. Cioè, un simbolo per prima cosa è il segno di un segno; se il segno caratterizzante esibisce le proprietà di ciò che denota, allora è un'icona; se nel segno caratterizzante<sup>39</sup> non troviamo queste proprietà allora è un simbolo: la carta astrologica è un'icona ma il nome delle stelle è un simbolo. In secondo luogo, perché un simbolo sia tale, esso deve avere un significato attribuito; questa attribuzione di significato a qualche oggetto o comportamento è un fenomeno esclusivamente umano<sup>40</sup>

Fatte queste premesse concettuali dobbiamo allora domandarci se e in che misura la musica può essere simbolica. Il punto di vista di Merriam è il seguente.

«Langer sostiene la musica non può essere in tutto e per tutto simbolica in quanto manca di «significato individuabile», cioè «in musica il significato non viene determinato da coloro che la creano o la consumano; piuttosto, attraverso di essa si esprimono emozioni e significati generali [...] la musica, sebbene sia una forma simbolica, rappresenta un simbolo non-consumato. Essa è articolazione, non affermazione; espressività, non espressione» [...] Stevenson sostiene [...] che l'applicazione di una teoria dei segni alle arti in generale diventa sempre più difficile quanto più l'arte è astratta.<sup>41</sup>

Il valore simbolico della musica può essere articolato in quattro diversi modi e ciascuno di essi può essere rapportato, secondo Merriam, ad una concezione di segni e simboli « ad un livello sempre più alto di astrazione».

Il primo [...] è più vicino al «livello della costituzione dei segni» [...] l'arte è simbolica perché trasmette significati diretti [...] più facilmente in arti diverse dalla musica; una buona parte della danza è mimetica, ed una buona parte delle arti visive è rappresentativa. [...] è difficile capire in che modo il suono musicale possa rappresentare direttamente qualcosa [...] In generale le arti, compresa la musica, sono simboliche in quanto riflettono determinate emozioni e determinati significati

---

<sup>38</sup> S. LANGER, *Feeling and Form*, Scribner's, New York, 1953, cit. in ALAN P. MERRIAM, *Antropologia della Musica*, op. cit., p. 231

<sup>39</sup> Caratterizzante è quel tipo di segno che presenta in sé le proprietà dell'oggetto che denota

<sup>40</sup> ALAN P. MERRIAM, *Antropologia della Musica*, op. cit., p. 233

<sup>41</sup> *Ivi*, pp. 234-235

che possiamo definire significati «affettivi» o «culturali»<sup>42</sup>.

Nel caso della musica indiana [...] ci accorgiamo che i suoni sono organizzati in *raga*, corrispondenti al nostro «modo»; tali *raga* sono simbolici nel senso più completo del termine. Arnold Bake sostiene che ogni *raga* ricorda particolari esseri divini o umani che simbolizzano i sentimenti che si vogliono stimolare. [...] Una situazione analoga si trova nella musica cinese in cui il tono base *Huang Chung* veniva considerato «una sacro principio eterno immagine della volontà divina»<sup>43</sup>.

Ad un terzo livello [...] dobbiamo prendere in considerazione sia il riflesso della musica sugli altri comportamenti che l'organizzazione della cultura ed i suoi valori. In questo caso il termine simbolico non è ben applicato.<sup>44</sup>

Ad un quarto livello, lo studio della musica come comportamento simbolico prevede l'analisi degli aspetti profondi e fondamentali del comportamento umano.<sup>45</sup>

Dalla ricerca in campo etnomusicologico la musica classica indiana (al pari di quella cinese) emerge come musica dalle caratteristiche fortemente simboliche, e, allo stesso livello di astrazione, sembra si debba cercare la chiave da utilizzare per lo studio degli aspetti «profondi e fondamentali» del comportamento umano.

L'attenzione verso il legame della musica con i livelli più profondi di funzionamento dell'essere umano è testimoniato nelle ricerche etnomusicologiche più recenti come vediamo, ad esempio, nelle riflessioni di Jhon Blacking che ha studiato la musicalità, rivalutando, in una cornice nuova, l'importanza delle basi «biologiche» del fare musica.

La concezione della musicalità è un'esperienza più profonda e viscerale di qualsiasi altro elemento acquisito culturalmente. [...] Benché le convenzioni musicali con cui può essere espressa siano parte di un sistema culturale, come la sintassi del linguaggio, la partecipazione all'esecuzione (ascoltando attentamente o suonando realmente) può coinvolgere il sistema sensomotorio del corpo in modo tale che le risposte della persona alla musica siano avvertite come espressione della parte più profonda del loro essere nonché come elemento intrinseco della loro natura umana. [...]

Così, per quanto un sistema musicale e le risposte delle persone all'esecuzione possano essere costrutti culturali, bisogna tener presente alcuni problemi biologici relativamente invariabili. [...]

Fare musica e la concezione che una persona ha della propria musicalità sono il risultato di una interazione interpersonale con almeno tre gruppi di variabili: suoni ordinati in modo simbolico, istituzioni sociali, e una selezione delle capacità

---

<sup>42</sup> *Ivi*, p. 235

<sup>43</sup> *Ivi*, pp. 244-245

<sup>44</sup> *Ivi*, p. 247

<sup>45</sup> *Ivi*, p. 253

cognitive e sensomotorie disponibili del corpo umano.<sup>46</sup>

L'ultima funzione della musica sulla quale è importante soffermarsi riguarda l'importanza che la musica riveste all'interno del «rito».

Un contributo di Edwin Seroussi studia la musica nei rituali ed evidenzia le relazioni fra trascendente, riti, simbolismo e significato della musica.

Il tentativo di afferrare l'incomprensibile [...] è alla base di tutti i sistemi di credenze elaborati dagli esseri umani per spiegare, giustificare, o stabilire un rapporto con il trascendente. Questi sistemi, religiosi o filosofici, si manifestano in eventi detti rituali. I rituali sono simbolici, sono rappresentazioni pubbliche di sistemi di credenze [...] oppure possono costituire una procedura per arrivare al trascendente. I rituali possono coinvolgere modalità di azione umana molto diverse, che prevedono l'uso di tutti e cinque i sensi [...], di cui l'esperienza uditiva di «suoni strutturati» costituisce la modalità sensoriale più frequente. [...]

La «musica», nel senso più ampio del termine, è stata il sistema preferito di organizzazione sonora impiegato nei rituali, a causa della credenza molto diffusa nella sua origine divina anziché umana. [...] L'efficacia della musica nel creare esperienze speciali deriva probabilmente dalla sua alterità, dalla sua qualità astratta, che la svincola da associazioni troppo strette. [...]

In molti sistemi di credenze si attribuiscono origini sacre al suono in generale, non solo alla musica, e la sacralità stessa assume pertanto un carattere sonoro. Così, la dimensione del suono è un elemento fondamentale delle espressioni simboliche individuali o collettive del trascendente nell'esperienza umana. [...]

La forma intimamente strutturata della musica è un mezzo ideale per l'organizzazione dei rituali [...] può coordinare i ritmi di un rituale o differenziarne le diverse sezioni. [...]

La musica è anche un sistema di significazione. Questo aspetto connotativo della musica può contribuire a permeare di un particolare significato i diversi aspetti di un rituale. [...]

La musica strumentale è un linguaggio «ideale» per rapportarsi con il trascendente, a causa della netta alterità rispetto al linguaggio parlato. [...] In molte fedi religiose gli strumenti musicali simboleggiano il sacrificio rituale. Questa idea si origina dal fatto che molti strumenti sono fatti di sostanze umane o animali. [...] L'associazione di parole e musica sembra essere il sistema maggiormente adottato e più efficace per trasmettere i miti delle origini, i sistemi cosmologici e morali, per arrivare a stati di coscienza di particolare intensità, o per comunicare col soprannaturale. [...]

Gli ordini dei sufi dell'Islam hanno sviluppato elaborate forme di rituale in cui la musica strumentale e vocale costituisce l'attività principale. [...] Un esempio ben noto di musica sufi è il *qawwali* del Pakistan [...] che consiste nell'intonare musicalmente la poesia sufi in occasione del *sama* (la parola significa «ascolto» e in senso lato «concerto spirituale»). L'amore in quanto fondamento della relazione umana con Dio è al centro di questa poesia. [...]

---

<sup>46</sup> J. BLACKING, *La Biologia del Fare Musica*, in T. MAGRINI, *Universi Sonori*, Einaudi, Torino, 2002, p. 236

La musica ha sempre avuto un ruolo centrale nell'Induismo, ed è associata al *bhakti*, una forma caratteristica di culto devozionale di una divinità personale. Nel *bhakti* l'enfasi viene posta [...] sulla devozione emozionale, il che consente il crearsi di un nesso intimo fra il fedele e il suo dio nel presente immediato. La musica, considerata come forma di culto e come mezzo per il raggiungimento di una comunicazione e di un'unione mistica con Dio [...] è l'elemento centrale del *bhakti*.<sup>47</sup>

Dagli studi etnomusicologici emerge dunque che il significato della musica va ricercato all'interno della cultura di riferimento. La musica è un comportamento umano, è comunicazione, e, come tale veicola significati che devono essere decodificati e compresi all'interno delle relazioni, individuali e collettive, in cui essa si esprime.

Le culture arcaiche evidenziano un legame stretto fra musica e trascendente: la musica è di origine divina e, attraverso di essa, l'uomo cerca di stabilire un contatto con il trascendente; composizioni e strumenti musicali spesso provengono da fonti sovranaturali; il processo creativo si connota delle caratteristiche della visione.

La musica ha una funzione riconosciuta di esprimere emozioni (e di suscitare nell'ascoltare), di rappresentare simbolicamente una realtà non ordinaria, di svolgere un ruolo importante all'interno del rituale, di essere strettamente legata ai livelli più profondi di funzionamento dell'essere umano e ad una dimensione di valore.

---

<sup>47</sup> E. SEROUSSI, *La musica e il trascendente*, in T. MAGRINI, *Universi sonori*, op. cit., pp. 255-268



## L'ESPERIENZA DI ASCOLTO DEL RĀG

«La musica dell'India è una musica che parla, che elabora un'idea, che analizza un'emozione»<sup>48</sup>

Alain Daniélou

Un punto di partenza per avviare una riflessione sull'esperienza estetica nella musica classica indiana può essere quello di partire dall'esperienza diretta, sul campo, dall'ascolto del fatto musicale concreto: la performance di un rāg. Martin Clayton, etnomusicologo, ce ne fornisce una puntuale descrizione nel capitolo introduttivo di *Time in Indian Music*:

Nell'India del Nord, prima che l'esecuzione di un rāg abbia inizio, si effettuano alcuni rituali che segnano il tempo che intercorre tra l'ingresso dei musicisti e l'esecuzione della prima nota del concerto. Gli interpreti vengono introdotti – spesso con un lungo discorso, in cui il presentatore [...] traccia il lignaggio ed elenca i successi e gli onori del solista [...]. I musicisti possono essere presentati con ghirlande, che essi accetteranno con gratitudine prima di deporle come gesto di umiltà. Gli accompagnatori prendono posto sul palco, rimanendo rispettosamente in piedi fino a quando il solista non abbia fatto il suo ingresso, mostrato apprezzamento per il benvenuto del pubblico, si sia seduto ed abbia indicato loro di fare lo stesso.

Siamo ancora lontani dal punto di inizio del concerto. Il nostro solista deve prima stabilirsi nel suo spazio [...] cercando nel frattempo di focalizzare la propria concentrazione sul rāg da eseguire e raggiungere lo stato mentale necessario ad una buona esecuzione. E dunque inizia il processo di messa a punto finale. Gli strumenti sono già stati intonati durante il sound check, e forse intonati nuovamente dietro le quinte. Ma la loro intonazione inevitabilmente sarà cambiata sotto il calore delle luci del palco, e in ogni caso, alcuni minuti spesi concentrandosi sul suono della tāmpūrā consente ai musicisti di rilassarsi e trovare la loro concentrazione. Una volta ancora i musicisti si avvicenderanno [nell'intonazione degli strumenti], per prima il solista, e successivamente (con la sua approvazione) gli accompagnatori.

Il solista dà il benvenuto ai suoi ascoltatori e presenta loro ciò che si appresta ad eseguire. Egli può semplicemente annunciare il rāg (modo), o il rāg ed il tāl (ciclo ritmico); oppure egli può descrivere la composizione, magari indicando la sua origine in una particolare tradizione ("Il mio Guru me la insegnò..") o semplicemente nel passato ("Questa è una composizione molto antica.."). A questo punto possono essere offerti particolari gesti di rispetto, per onorare ospiti o musicisti più anziani presenti, o verso gli antenati dell'artista.

Siamo ora pronti per la performance. L'esecuzione del rāg inizia spesso lentamente, con alcune prime frasi, al solo scopo di instaurare ed enfatizzare il Sa, la

<sup>48</sup> A. DANIELÉLOU, *Il Tamburo di Śiva*, CasadeiLibri, Padova, 2007, p. 18

nota principale del bordone. Ma il bordone stesso, a questo punto si è già fissato profondamente nella mente degli ascoltatori, già dal momento in cui ha iniziato a risuonare durante la fase di accordatura – non soltanto il Sa, ed una o due altre note importanti come (la quinta) il Pa e (la nota principale) il Ni, ma una densa nuvola di armonici prodotta dalle *tāmpūrā* che sembrano avvolgere nello stesso modo esecutori ed ascoltatori. In questo momento percepisco che la melodia è già presente nel bordone, ed aspetta di essere suonata; canto a bocca chiusa con il bordone, e sento di conoscere quale è il *rāg* che verrà eseguito prima che esso venga annunciato. E anche se mi sono sbagliato, è come se il *rāg* effettivamente presentato fosse soltanto uno dei molti possibili, tutti latenti, tutti potenziali.

Per noi (ascoltatori), e per gli esecutori, questo è ciò che dovrebbe essere: i musicisti non dovrebbero apparire come fossero al lavoro, riferirsi a strutture formali o a regole grammaticali per il *rāg*, o contare il tempo.. dovrebbe apparire come se il *rāg* emergesse, naturalmente e senza sforzo, dalla nube primordiale degli armonici cioè dal bordone; così come il *rāg* è uno, una singola entità con la sua propria natura, così l'esecutore semplicemente rende possibile che questa natura si esprima attraverso la sua azione. [...] quando le cose vanno per il verso giusto, ciò sembra proprio accadere, e musicisti e ascoltatori appaiono completamente coinvolti negli stessi suoni incantevoli e trasformativi.

Se personalmente metto da parte ogni nozione di un ascolto analitico, la mia principale impressione, specialmente nelle performance vocali, è quella di una complessa danza gestuale. La melodia non procede semplicemente, essa si innalza, plana, piomba in picchiata e si immerge, essa sale e ricade. Lo sviluppo del *rāg* è una sequenza di *gesti*, figure mimate dal cantante come se tracciasse un arco armonioso, protendesse un braccio per far uscire la melodia prima di tirarla di nuovo indietro. Le figure melodiche sembrano avere una presenza spaziale, una presenza che non è statica ma dinamica, una traccia di schemi nell'aria; se una melodia avesse un'immagine (ed i *rāg* sono stati spesso raffigurati come figure umane o divine), essa sarebbe un'immagine che viene *vista*, esplorata, ed esperita nello stesso momento dagli occhi dell'osservatore. Non è una coincidenza che immagini di movimento abbondino nelle descrizioni della musica in India; il volo di un uccello, il fragore di una cascata, il passo di un Dio, umano o animale, fino al rumore di un treno.

Un musicista, certamente, sa che sta cantando (ad esempio) le note Ga Ma Pa, Ga; come ascoltatore sareste capaci di estrapolare questo *sargam*, il tipo di solfeggio. Ma non potete farlo (non fatelo), perché la melodia agguanta la vostra attenzione, non come una successione di note ma come successione di gesti. I patterns gestuali sembra collegati uno all'altro in un modo quasi organico, sviluppandosi uno dall'altro. Di tanto in tanto appaiono nuove idee o immagini, allora per un pò ogni nuovo gesto emerge come inevitabile conseguenza del precedente, fino a quando la sequenza ha completato la sua corsa ed è arrivato il momento di ritornare al ritornello (refrain) e ad uno stato di riposo, per fare il punto e sollecitare una nuova idea a prendere forma. Come ascoltatore, questo è il luogo dove facciamo esperienza di qualcosa di magico, poiché non appena il treno del pensiero raggiunge la sua destinazione finale, non appena il solista ritorna al refrain della composizione, tu diventi consapevole che il percussionista ha parallelamente raggiunto il punto cruciale della sua sequenza, e che solista e percussionista stanno per raggiungere un punto di culmine e riposo *esattamente nello stesso momento*.

[...] I cantanti tracciano figure nelle aria, innalzano le braccia in segno di supplica, si scuotono con violenza mentre si sforzano di produrre *gamak tāns* nel loro registro più basso. Gli ascoltatori sollevano le loro braccia, i palmi rivolti in alto, in ammirazione, gridando “wah, wah” (bravo!), complimentandosi con i musicisti, brontolando, sospirando la loro approvazione. Gli esecutori mostrano di accettare gli apprezzamenti, sorridono verso l'uditorio e fra di loro in segno di riconoscimento; gli accompagnatori scuotono la testa e sorridono. Il solista fa cenni al suo percussionista per adeguare il tempo ritmico, al suonatore della *tāmpūrā* perché suoni più forte, ad uno dei suoi accompagnatori [comunicando] che possono prendere il comando per un certo tempo mentre lui si concede un riposo. I due

suonatori di *tāmpūrā* si sorridono a vicenda e scuotono la testa in segno di ammirazione e riconoscimento. Ciascuno con una mano libera può battere sulla coscia di tanto in tanto per sottolineare l'andamento del *tāl*.

Mentre osservo una performance nel suo sviluppo presto costantemente attenzione a questa danza di gesti a più livelli. [...] La performance musicale in India, forse dovunque, è fisica, corporea, e transazionale, essa dipende dall'azione performativa e dal coinvolgimento attivo degli ascoltatori.

Ritornando alla nostra performance, il nostro solista sembra ora muoversi verso qualcosa di un pò più veloce, e più emozionante. E mentre noi ascoltiamo, essa sembra diventare più e più veloce; il solista annuisce al percussionista, che muta i suoi schemi percussivi ed incrementa ulteriormente il tempo. Noi diventiamo sempre più consapevoli di questo processo di *intensificazione*.

Quei momenti di incontro simultaneo sono ancora lì, talvolta drammatizzati da una tripla ripetizione denominata *tihāīs* – darada ONE, darada Two, darada THREE, proprio nel luogo in cui raggiungiamo quel punto di culmine e riposo che chiamano *sam*.

Alcune persone sembra abbiano contato il *tāl* con una successione di delicati sonori battiti delle mani e silenziosi sospensioni; non sembrano così stupiti, ma sorridono scuotono le loro teste in ammirazione delle capacità e dell'audacia dei musicisti. La musica diventa sempre più intensa fino a che, in conclusione, non può andare più oltre e il solista e il percussionista, insieme, eseguono un incredibile, drammatica struttura che sembra essere fatta di *tihāīs* all'interno di *tihāīs* all'interno di *tihāīs*, e che si conclude infine con un uno schianto, un grido, un sorriso, ed un tuono di applausi.<sup>49</sup>

Uno dei primi elementi di cui si fa esperienza in apertura della performance è un profondo sentimento di rispetto e di devozione verso il musicista : la musica è un dono che ci si appresta a ricevere, la possibilità di accedere, anche solo per la durata della performance, alla consapevolezza di una segreta verità che, offerta con sincera umiltà dal grande maestro, suscita profondo riconoscimento nell'ascoltatore. Parallelamente viene dato un grande risalto al legame con la tradizione, con qualcosa di più antico e saldamente fondato: la musica, pur dipanandosi in strutture sempre nuove, mantiene sempre il suo significato più profondo, la sua essenza immutabile. Da questa base di partenza la musica trae il suo slancio vitale.

Quando la musica scaturisce, già durante l'accordatura degli strumenti sulle note risonanti della *tāmpūrā* che marcano il passaggio dal silenzio al suono, un territorio nuovo improvvisamente ci appare, svelato come per magia oltre quello

---

<sup>49</sup> M. CLAYTON, *Time in Indian Music. Rhythm, Metre, and Form in North Indian Rāg Performance*, Oxford University Press, Oxford, 2000, pp. 1-3

consueto. L'analisi della dimensione che viene a crearsi per l'effetto del bordone e del suo rapporto con l'intera esecuzione musicale merita particolare attenzione.

Daniélou<sup>50</sup> ci fornisce alcuni elementi per comprendere meglio le basi su cui si fonda l'importanza della tonica.

Il primo elemento da considerare per comprendere la musica modale, che viene costruita in rapporto ad una tonica fissa, è la percezione del valore di questa base tonale sulla quale riposerà l'espressione modale. La tonica è come un'onda portante che trasmette altre onde. Essa è un elemento musicale essenziale [...].

La tonica suonata costantemente ha due effetti principali. Il primo è di stabilire un livello sonoro continuo che permette di percepire con precisione gli intervalli. Noi sappiamo in effetti che l'orecchio ha bisogno di un certo lasso di tempo per mettersi in movimento e la percezione di suoni isolati o discontinui è molto approssimativa. [...] una volta che il sistema audio-mentale si sia messo in movimento a un certo livello, la percezione diviene molto precisa.

Entra allora in gioco il secondo ruolo della tonica: quello di punto di riferimento invariabile che permette di riconoscere con esattezza intervalli precisi e differenze di intervalli molto piccole. [...] Questi stessi intervalli, talvolta chiamati microtoni, [...] sono gli equivalenti musicali dei fonemi della lingua parlata.

Per ascoltare la musica indiana il nostro orecchio deve dunque abituarsi dapprima ad ascoltare la tonica, ad assimilarla come un'atmosfera sonora che fungerà da riferimento costante e alla quale bisogna assegnare un'importanza fondamentale. Essa è la base di tutto l'edificio musicale.

Poi dobbiamo, rispetto a questa base percepire separatamente ogni elemento, melodico od ornamentale, nel suo rapporto con la tonica e non seguendone la successione melodica.

La percezione modale è in effetti strettamente verticale, potremmo dire armonica. Il movimento melodico, la frase musicale, serve solo a costruire gradualmente nella nostra coscienza un'architettura di suoni sovrapposti e coesistenti che costituiscono il modo e la sensazione che esso evoca. [...] L'opera modale è quindi una struttura immobile che si costruisce nel nostro spirito, pietra dopo pietra, nota dopo nota [...] non è tanto la successione melodica delle note che è importante, quanto l'insieme dell'edificio, su una struttura verticale<sup>51</sup>

Le parole di Daniélou sul rapporto fra suoni e fonemi ci portano a richiamare, brevemente, la tematica relativa al rapporto fra musica e linguaggio ed alcune loro caratteristiche comuni.

Daniélou afferma che la musica «parla» e la sua struttura è «simile a quella

---

<sup>50</sup> Alain Daniélou (1907-1994), musicista, musicologo, orientalista. Si trasferisce in India nel 1937, dove rimarrà per 15 anni dedicandosi allo studio della lingua indiana (hindi e sanscrito), dell'Induismo e della musica classica indiana. Nel 1945 diviene docente all'università hindu di Benares. Ritornato in Europa, nel 1963 fonda a Berlino, e nel 1969 a Venezia, l'Istituto Internazionale di Studi Comparativi della Musica. Negli anni seguenti si è dedicato a un'intensa attività divulgativa della cultura indiana. Le sue opere spaziano dalla cosmologia alla musica, dall'arte alla filosofia e alla storia, dallo yoga all'eroticismo.

<sup>51</sup> A. DANIÉLOU, *Il Tamburo di Siva*, op. cit., pp. 20-22

del linguaggio».

Essa si sviluppa come l'arte oratoria e richiede un allenamento speciale della memoria, poiché è mentalmente che i suoni, le *parole musicali* che si succedono, formano una struttura intelligibile. Il loro senso appare solo durante lo svolgimento della frase come accade nel linguaggio parlato. [...] Gli antichi grammatici e teorici della lingua sanscrita considerano la separazione del linguaggio parlato, del gesto e della musica come un fenomeno tardo e mai completamente realizzato. In effetti il linguaggio parlato e il linguaggio musicale sono i due aspetti di uno stesso fenomeno di comunicazione che ha basi psicologiche, fisiologiche e semantiche comuni. [...]

Poiché la musica indiana è rimasta molto più vicina, nella sua struttura, alle forme del linguaggio parlato, non bisogna meravigliarsi se il suo carattere ci appare monodico. Per quanto complesse siano le strutture della frase che serve a trasmettere un'idea o un sentimento, gli elementi che la costituiscono si presentano in successione. Il dialogo non consiste nel parlare nello stesso tempo. [...] Le necessità di una concordanza armonica e i problemi di percezione che presenta la polifonia limitano considerevolmente le possibilità del suo vocabolario – e del linguaggio musicale come mezzo d'espressione – e mettono l'accento su nozioni di forma, d'estetica e di sonorità invece di parole, come nella musica indiana, su elementi semantici, sul contenuto dei suoni, sul senso della frase che mette in moto i meccanismi del pensiero e della reazione emotiva.<sup>52</sup>

Daniélou pone dunque al centro la questione relativa al significato, al senso veicolato dalla musica e quella, più generale, dei vari livelli di comprensione nel processo conoscitivo, per quanto riguarda sia la creazione dell'opera da parte dell'artista, che la sua fruizione dal punto di vista dello spettatore. Ritourneremo su questi aspetti nell'ultima parte della tesi.

Bisogna però qui chiarire che nell'esecuzione del *rāg*, da parte dei musicisti, l'accuratezza nel rispecchiare l'essenza del *rāg*, gioca un ruolo fondamentale e da essa dipende la possibilità, da parte dell'ascoltatore, di essere correttamente percepito e compreso.

Nel sistema musicale indiano, ciascun *rāg* possiede personalità e caratteristiche sue proprie, che sono alla base dell'antico sistema di classificazione *Raga (maschili)-Ragini (femminili)* e della ben nota iconografia denominata *Ragamala*.

Si riteneva che ogni *Raga* o *Ragini* possedesse la sua propria *Rupa* o forma fisica, in

---

<sup>52</sup> *Ivi*, pp. 18-20

due manifestazioni, (a) quella Invisibile, denominata forma Sonora o *Nadamaya rupa*, e (b) quella Visibile, denominata forma di Immagine o *Devatamaya rupa*. Si riteneva che lo spirito esistente o ethos del Raga dovesse essere indotto a discendere nella sua forma sonora fisica nel caso l'espressione o interpretazione della musica avesse raggiunto il suo scopo. Essa non poteva prendere vita semplicemente attraverso una riproduzione meccanica della sua struttura musicale.<sup>53</sup>

Un importante elemento che nella descrizione di Clayton emerge fin dalle prime azioni dei musicisti sul palcoscenico, e sostiene, quasi come un ordito, il dipanarsi di tutta la performance è una marcata dimensione rituale. Ogni silenzio, ogni gesto, ogni suono, sembra collocarsi nel posto giusto, al momento giusto, in una sequenza che ci guida lungo tutto lo svolgimento della performance.

Secondo Ashok Ranade, musicista e musicologo, l'atteggiamento non verbale dei musicisti può essere interpretato proprio come un atteggiamento rituale.

Gran parte del comportamento rituale dei musicisti nella fase iniziale delle operazioni suggerisce uno stato mentale ricco di segnali ritualistici. Per esempio, il musicista cerca di mantenere il corpo rigidamente immobile, chiude o socchiude gli occhi o guarda fisso nel vuoto, muove le mani secondo modelli ripetitivi, ma affascinanti, fa ricorso a movimenti espressivi delle dita [...] ecc. Quello che va maggiormente sottolineato è il comportamento enfatico del musicista prima di lanciarsi nell'esecuzione. L'intensità di questo comportamento totale [...] comunicano il suo fervore, che è essenzialmente ritualistico. [...] queste azioni confermano la verità dell'assunto secondo cui il mito è essenzialmente la messa in atto di un rituale.<sup>54</sup>

Clayton sottolinea che le teorie musicali indiane mostrano una spiccata tendenza verso una accurata misurazione del tempo e che tale principio «deriva dal ruolo della musica come atto religioso, analogo a e in qualche misura derivato dal rituale Vedico»<sup>55</sup> e cita lo studio Lewis Rowell, *Form in the Ritual Theatre Music of Ancient India*, sulla musica *gāndharva* dove si afferma che «Le azioni rituali, il testo, le posizioni, la danza, il mimo e la musica erano descritte con minuzioso tettaggio, e venivano richieste azioni precise per la messa in scena

---

<sup>53</sup> H. J. STOOKE, K. K. KHANDALVALA, *The Laud Ragamala Miniatures. A Study in Indian Painting and Music*, Bruno Cassirer, Oxford, 1953, p.13

<sup>54</sup> A. RANADE, *Mito e Musica in India*, [1997] trad. it di P. Pacciolla, in P. PACCIOLOLA, *Il pensare musicale indiano*, Besa, Nardò, 2011, p. 95

<sup>55</sup> M. CLAYTON, *Time in Indian Music. Rhythm, Metre, and Form in North Indian Rāg Performance*, op. cit., p. 12

perché si potesse raggiungere il relativo obiettivo – l'adrāsātā-phala (vantaggio nascosto)»<sup>56</sup>. La gestualità utilizzata nella musica indiana per scandire il tempo rappresenta, per Clayton, proprio il retaggio di questa antica connessione fra la performance musicale e l'osservanza religiosa. L'autore cita inoltre Subhadra Chaudhary che in *Time Measure and Compositional Types in Indian Music* sottolinea un aspetto altrettanto importante riguardante la misura del tempo ed il suo rapporto con il suono: «Il tempo è illimitato ed è impossibile averne conoscenza. Esso deve essere suddiviso in parti per poter essere percepito. La divisione richiede azioni. Il suono è necessario all'azione per quanto sottile possa essere . . . Così questi due elementi – Vāk [la parola, il discorso] e Kāla [il tempo] si combinano per produrre Nāda [il suono] che è alla base del funzionamento dell'intero universo»<sup>57</sup>.

Nella tradizione filosofica Hindu la produzione del suono e la misura del tempo appaiono quindi inscindibilmente legate sotto un aspetto cosmologico e un elemento che da qui emerge, nella descrizione di Clayton, rimanda alla concezioni metafisiche legate al suono, e al suo potere di manifestazione: «La performance del Rāg – con il suo apparire graduale, sviluppo, accelerazione, e, da ultimo, riassorbimento nel bordone - è stata a volte ritenuta rappresentativa della concezione metafisica Indiana relativa alla creazione e dissoluzione definitiva della sostanza dell'universo»<sup>58</sup>.

Come accennato sopra, la performance musicale può essere concepita pensandola come un processo di costruzione «dell'edificio musicale» che procede lungo una direzione strettamente verticale.

Il contributo di Titus Burckhardt<sup>59</sup>, nel suo lavoro di ricerca sull'arte sacra, ci aiuta a chiarire la dimensione simbolica del tempio e ci fornisce i presupposti necessari per comprenderne l'analogia con la costruzione musicale.

---

<sup>56</sup> *Ibidem*

<sup>57</sup> *Ivi*, p. 13

<sup>58</sup> *Ibidem*

<sup>59</sup> Titus Burckhardt (1908-1984), svizzero-tedesco, studioso di arte, civilizzazione e architettura islamica. Ha redatto e pubblicato lavori su maestri del sufismo come Ibn Arabi, Abd-al-karim Jili, Muhammad al-Arabi al-Darqawi, oltre a numerose opere sull'arte europea, l'alchimia e l'arte sacra, di cui è considerato uno dei massimi esperti.

Per i popoli sedentari l'arte sacra per eccellenza consiste nella costruzione di un santuario, dove lo Spirito divino, invisibilmente presente nell'universo, «abiterà» in una maniera diretta e per così dire «personale». Il santuario si pone sempre, spiritualmente parlando, al centro del mondo, ed è anche questo che ne fa un sacrum nel vero senso del termine: in questo luogo l'uomo si sottrae all'indefinitezza dello spazio e del tempo, poiché Dio è presente all'uomo «qui» e «ora». Queste si esprime nella forma del tempio: mettendo in rilievo le direzioni cardinali, questa forma ordina per così dire lo spazio in rapporto al suo centro. È una sintesi del mondo: l'architettura sacra traspone in forma permanente quello che, nell'universo, si trova in incessante movimento. Nel cosmo è il tempo a dominare sullo spazio; nella costruzione del tempio, invece, il tempo è in qualche modo tramutato in spazio: i grandi ritmi del cosmo visibile, che simboleggiano i principali aspetti dell'esistenza, disgiunti e dispersi dal divenire, sono radunati e fissati nella geometria dell'edificio. Così il tempio, con la sua forma regolare e inamovibile, rappresenta il compimento del mondo, il suo aspetto atemporale o il suo stato finale, dove tutte le cose riposano nell'equilibrio che precede la loro reintegrazione nell'unità non divisa dell'Essere.<sup>60</sup>

Pacciolla<sup>61</sup> riprende e sviluppa questa tesi sul piano musicale ipotizzando una analogia fra l'edificazione del «tempio in pietra» e quello «musicale», e ritrovando una perfetta specularità tra il processo di manifestazione e materializzazione della creazione, a partire dal suono (Principio Assoluto), e quello che dal creato si muove, attraverso la devozione (il suono), verso il principio iniziale non-manifesto.

Le proporzioni e la struttura del tempio nascondono infatti una dimensione temporale che può essere letta secondo un asse verticale. Il monumento si costruisce per gradini convergenti che rappresentano i livelli dell'esistenza universale, dalla terra ai mondi superiori.

Se si interpreta o si legge il tempio dall'alto verso il basso, secondo l'asse verticale discendente, il vertice superiore rappresenta il principio e i successivi livelli potranno essere intesi come differenti momenti del processo evolutivo universale, che giunge a compimento nella pietra di fondazione. Se si effettua una lettura inversa [...] si seguirà il processo involutivo, il riassorbimento dell'universo nel suo principio. Una struttura simile governa anche la pianta del tempio [...] il devoto che percorre i vari circuiti e oltrepassa i cancelli del tempio per raggiungere il centro, simbolicamente compie un ritorno verso il cuore dell'essere dove risiede il Principio cosmico.

L'edificazione del tempio corrisponde quindi a una cosmogonia, rappresentata nella sua forma completa o perfetta dal corpo dell'edificio sacro che ospita al suo centro l'icona. [...]

Un insieme polisemantico determina in modo analogo anche la struttura e gli obiettivi dell'edificazione del «tempio musicale». Così come il tempio in pietra doveva essere una riproduzione di quello che gli dei avevano fatto in origine, *marga*

---

<sup>60</sup> T. BURCHARDT, *Principi e metodi dell'Arte Sacra*, Arkeios, Roma, 2004, pp. 21-22

<sup>61</sup> Paolo Pacciolla, musicista ed etnomusicologo, conduce, dal 1995, ricerche nell'ambito della musica classica indiana; insegna etnomusicologia presso il Dipartimento di Tradizioni Musicali Extraeuropee del Conservatorio "A. Pedrollo" di Vicenza. Ha pubblicato la monografia *Il pensare musicale indiano*, Besa, Nardò, 2005)

*samgita* è tale in quanto rispecchia e riproduce, nelle forme e nell'organizzazione, le leggi e l'ordine dell'universo. Essa è un microcosmo.

Il tracciato di un concerto segue norme analoghe a quelle dell'architettura sacra; lo sviluppo di un *raga* attraverso un *tala* corrisponde alla costruzione di un tempio o di uno spazio sacro in cui si possono congiungere *atman* e *brahman*, l'individuo e l'assoluto.<sup>62</sup>

Riprendendo un contributo di Lewis Rowell, *The Creation of Audible Time*, Clayton presenta anche l'ipotesi che «l'improvvisazione iniziale (*ālāp*) di una performance rappresenti la materia nella fase di differenziazione e di manifestazione come struttura in “un processo di puro divenire”»<sup>63</sup>. Un confronto fra la musica occidentale e quella indiana, consente all'autore di chiarire meglio questa dimensione processuale della musica e, allo stesso tempo, lo scopo più importante del *rāg*: arrivare al cuore dello spettatore, suscitare un determinato effetto.

La musica indiana viene considerata come pre-esistente in un senso piuttosto diverso da quello di una composizione Europea che viene registrata in forma scritta. Forma, infatti, è qui la parola chiave – una sinfonia classica possiede una forma concepita essenzialmente come permanente ed immutabile, e una parte considerevole del suo valore viene compresa nei termini di quella forma o struttura – i modi in cui le diverse parti vengono percepite in relazione le une con le altre e con il tutto; la progressione dalle fasi iniziali verso il punto finale logicamente determinato; la pura bellezza di un brano musicale come oggetto sonoro. [...] molte [forme] europee sembrano predisposte in modo tale da considerare le componenti musicali come indivisibili, interi delimitati distinti in base alle relazioni strutturali fra le loro parti. La performance, allora, è ampiamente concepita in Occidente come una rivelazione graduale di una struttura pre-esistente in forma udibile, i cui parametri essenziali (inclusa la durata) sono noti in anticipo.

La performance di un *rāg* funziona in modo piuttosto diverso. Un *rāg* è pre-esistente, questo è certo, [...] ma non è né un oggetto, né una struttura fissa fatta di note nel senso di una sinfonia o di un quartetto d'archi. Il *rāg* è un principio dinamico, situato nel tempo, generativo, che non può essere rappresentato in modo soddisfacente in forme statiche o sincroniche. Il *rāg* può essere afferrato soltanto nella performance, in quella dimensione temporale. La performance viene quindi concepita come un processo nel senso di rendere udibile, di evocare, di manifestare: e il principale criterio attraverso il quale una performance viene valutata è il grado in cui esso consente al *rāg* stesso di fare l'unica cosa che è in grado di fare, che è di creare stati d'animo (*bhāv*), di toccare il cuore di coloro che lo ascoltano [...].

Forma e processo sono necessariamente intrecciati nella musica – ogni gesto può inizialmente essere percepito come un processo e successivamente

---

<sup>62</sup> P. PACCIOLLA, A. L. SPAGNA, *La Gioia e il Potere. Musica e danza in India*, Besa, Nardò, 2008, pp. 198-199

<sup>63</sup> M. CLAYTON, *Time in Indian Music. Rhythm, Metre, and Form in North Indian Rāg Performance*, op. cit., p. 13

razionalizzato come forma [...].

La performance nella musica indiana non è quindi “puro processo”, se tale fenomeno può essere definito esistente; esso è un processo attraverso il quale entità musicali latenti (ad esempio un *rāg*) sono rese manifeste – rivelate, descritte, e invocate. Nel corso di tale processo “prodotti” musicali composti (ad esempio un *bandiś*) vengono presentate, ripetute, modificate ed estese. E l’obiettivo – in termini estetici, piuttosto che spirituali – è che attraverso questi processi possa essere evocato il potere affettivo potenziale della musica.<sup>64</sup>

Un elemento importante in questa dimensione processuale, sia in rapporto al fattore di continuità della musica indiana (canoni tradizionali), che a quello della sua finalità, cioè l’effetto nell’ascoltatore (rasa), è quello dell’improvvisazione musicale: «l’elemento creativo» che, nelle parole di Daniélou,

permette all’arte musicale d’essere un’esperienza sempre viva e sempre rinnovata senza cambiare le sue basi, le sue regole o la sua tecnica. Questo carattere di improvvisazione sapiente ha permesso alla musica dell’India di sopravvivere attraverso i secoli senza invecchiare, eguale a se stessa. Ogni esecuzione è una creazione nuova all’interno di un quadro severo di regole severe ed inflessibili. Solo questo quadro si scrive e si trasmette, e così il peso delle grandi realizzazioni del passato non paralizza mai il creatore di oggi come succede invece nei paesi dove la musica è interamente scritta e in cui lo sforzo creatore si orienta verso la novità piuttosto che verso la perfezione.

Lo scopo dello svolgimento per improvvisazione nella musica dell’India è di creare uno stato d’animo particolare esponendo un’idea musicale in tutti i suoi aspetti.<sup>65</sup>

Nel procedere della performance, forse proprio in virtù degli aspetti sopra esposti, il legame fra i musicisti e gli spettatori si fa via via più stretto, seguendo una logica di circolarità che è ritorno continuo al punto di partenza, costante ricerca del centro, e partenza da questo, fino a raggiungere la vibrazione all’unisono, fino all’acme conclusivo: la dimensione ciclica appare insita nella natura processuale della performance musicale. Clayton richiamando la connessione, nel pensiero indiano, fra ciclicità delle strutture ritmiche e concezione ciclica del tempo, riporta alcune significative citazioni da altri autori tratte da *Indian Music* di B. C. Deva e *Manifestation of Cyclic Structures in Indian Classical Music* di D. G. Such e N. A. Jairazbhoy.

---

<sup>64</sup> *Ivi*, p. 13-15

<sup>65</sup> A. DANIELÉLOU, *Il Tamburo di Śiva*, op. cit., p. 18

B. C. Deva espone la logica di una descrizione basilare della ciclicità del *tāl* come segue : “quando un’esperienza ritmica è organizzata in modo tale che si ritrova un sentimento di «ritorno» alle origini, la disposizione diviene ripetitiva o ciclica; poiché è soltanto in un cerchio che si ritorna all’inizio [...] Such e Jairazbhoy suggeriscono che in un *tāl* il primo colpo ... rappresenta sia la fine di un ciclo che l’inizio del successivo [...] Il *tāla* tende a creare un grado di movimento continuo caratteristico del ciclo. In termini di analogia, un singolo ciclo di *tāla* può così essere paragonato ad una singola vita umana con punti alti e bassi all’interno del ciclo temporale in modo simile agli eventi del ciclo vitale [...] dove il tempo dei cicli successivi raggiunge gradualmente un climax, allo stesso modo in cui l’anima individuale risale la scala dei *vārnas* [caste, classi sociali] fino alla liberazione finale<sup>66</sup>

Il viaggio musicale ci presenta dunque forme che si manifestano, immagini, espressioni temporanee (ma riconoscibili nelle loro valenze simboliche) di una entità che ci appare nella sua infinita vitalità ed eternità. La dimensione estetica e spirituale della musica emergono qui nella loro funzione di ponte di collegamento con una realtà non ordinaria, una musica che è quindi via di conoscenza e di liberazione. «I cicli sono simili nel tipo, ma non nelle caratteristiche particolari, e i processi così come la salvezza si schiudono continuamente all’interno della struttura del tempo ciclico. Inoltre, mentre la ciclicità del tempo suggerisce che le cose rimangono essenzialmente inalterate, la vera ripetitività dei cicli suggerisce l’eterno rinnovamento del mondo. [...] La vera natura del *rāg* viene concepita come inalterabile, anche se esso si rinnova costantemente nella performance mentre un ciclo succede inevitabilmente ad un altro»<sup>67</sup>.

Tutti questi elementi della performance del *rāg* sembrano dunque disegnare un percorso che, partendo dal suono del bordone, attraverso regole rituali, si snoda ricalcando il processo della vita stessa.

Il suono (Assoluto), attraverso l’azione del tempo, conferisce progressivamente forma alle cose, differenziandole dalla loro origine comune e facendole evolvere nella loro infinita varietà, fino a ritornare, attraverso un ciclo continuo di stabilità e mutamento, alla loro origine, al punto di partenza

---

<sup>66</sup> M. CLAYTON, *Time in Indian Music. Rhythm, Metre, and Form in North Indian Rāg Performance*, op. cit., p. 15-16

<sup>67</sup> *Ibidem*

indifferenziato e Assoluto. Coomaraswamy così riassume questa «interpretazione metafisica»: «abbiamo il suono del *tambūrā*, che viene udito prima, durante, e dopo il canto: esso è l'Assoluto senza tempo che, come era al principio, è ora e sarà sempre. Dall'altro lato c'è il canto stesso, la varietà della Natura, che scaturisce dalla fonte e vi ritorna al termine del proprio ciclo. L'armonia fra quella Base indivisa e questo Disegno intricato è l'unità dello Spirito e della Materia».<sup>68</sup>

Pacciolla riprende questa tesi e, considerando il suono-Assoluto nella sua duplice natura di «asse dell'universo» (maschile) e di «ruota in eterno movimento» (femminile), traccia un'analogia fra il processo musicale e il ciclo dell'esistenza universale.

Stabilita l'identificazione del suono – *Om* o *Nada* – col *brahman*, si può dire che esso è l'essenza più profonda di ogni creatura, ma anche che tutto l'universo materiale, il quale non è altro che la medesima vibrazione-suono che, nel moto di propagazione, perde raffinatezza e muta fino a diventare materia. Nello svolgersi di questo processo, il medesimo «suono» si sdoppia, da un parte rimane identico a se stesso e dall'altra si trasforma [...] acquistando il carattere della molteplicità. [...] l'una si propaga laddove l'altro rimane immobile. [...]

Sul piano musicale, questa polarità viene espressa attraverso la contrapposizione complementare fra il bordone e la melodia. Il bordone [...] rappresenta l'Assoluto: il sostrato su cui e da cui prendono vita tutti i fenomeni, che è ad essi precedente e a essi perdura essendo al di là del tempo. La melodia o la canzone sono invece la varietà della Natura che emerge dalla sua sorgente e in essa ritorna alla fine del suo ciclo. [...] la contrapposizione strutturale fondamentale è quella fra *alapa*, sciolto da costrizioni di ritmo, e composizione (*bandish*), costruito su un ciclo. [...]

L'*alapa* è la rappresentazione del primo atto di fondazione dell'ordine [...]. È il momento della formulazione delle caratteristiche del cosmo, l'universo ordinato di cui la composizione (*bandish*) è simbolo. Questo (*bandish*) a sua volta si sviluppa in cicli ritmici [...] e melodici, stabiliti dal ritorno periodico alla frase principale (*sthayi*) [...] dopo evoluzioni circolari [...] elaborate secondo procedure prestabilite. L'immagine che deriva è quella di continue variazioni della medesima figura iniziale, o quella di unità nella molteplicità, ovvero della trasformazione continua della cellula o «vita» iniziale. È la ruota dell'esistenza, il *samsara* [...].

Il cosmo è ordine e misura, è il regno del tempo, il dominio del tempo. Il caos, l'indifferenziato, è ciò che precede il tempo, o ciò che non cade nelle sue regole, e, da un altro punto di vista, rappresenta una dimensione superiore dell'esistenza universale. [...]

La qualità specifica più profonda attribuita dalla tradizione all'*alapa*, deriva dal suo essere simbolo di un mondo al di là del tempo, quindi al di là dei limiti dell'esistenza individuale. [...]

Tutto il tracciato della formulazione di un *raga* può essere quindi interpretato come un ciclo dell'esistenza universale e, per analogia, di un'esistenza individuale: dall'Assoluto, il bordone, attraverso l'indifferenziato, l'*alapa*, ai mondi del tempo e

---

<sup>68</sup> A.K. COOMARASWAMY, *La Danza di Śiva*, op. cit., p. 149

degli esseri individuali (*samsara*), composizione, e di nuovo al non manifestato, il bordone, al cui climax culmina la musica.<sup>69</sup>

L'esperienza di ascolto del *rāg* rappresenta dunque un fenomeno complesso e multifattoriale che può essere analizzato e compreso attraverso la sua dimensione simbolica.

La musica si esplica come manifestazione di un'entità trascendente, che, da un lato si dispiega ed evolve in forme spaziali e temporali diverse, e dall'altro mantiene sempre un centro, un riferimento immutabile, senza tempo.

E verso questo centro (Assoluto), attraverso la musica, l'ascoltatore sperimenta un percorso di avvicinamento e ritorno.

---

<sup>69</sup> P. PACCIOLLA, A. L. SPAGNA, *La Gioia e il Potere. Musica e danza in India*, op. cit., pp. 199-201



## SUONO, COSMOGONIA, RITUALE, SIMBOLO

La verità suprema [...] è informe per sua natura e [...] non può essere manifestata. Pur essendo ogni manifestazione di per sé una riduzione, la formulazione esclusivamente acustica e musicale della verità assoluta è l'unico modo di cui disponiamo per annunciare almeno la verità del nulla, risuonando quella aconcettualmente e non dovendo essere costretta in simboli materiali e concreti.<sup>70</sup>

Marius Schneider

Nello studio sull'origine e sul significato del suono, la figura di Marius Schneider<sup>71</sup> occupa un posto di grande rilievo. La profonda conoscenza delle culture arcaiche, le sue ricerche musicologiche comparative, e l'originale sintesi concettuale nell'ambito del simbolismo (sonoro) ci forniscono le tappe significative attraverso le quali procedere per sviluppare un discorso sui rapporti fra suono, cosmogonia, rituale e simbolo. Parallelamente al lavoro di Schneider, ci riferiremo agli studi sul suono sacro di Guy Beck, alle ricerche nell'ambito del rito e dei miti di Mircea Eliade e al vasto contributo di Alain Daniélou sulla musica dell'India.

<sup>70</sup> M. SCHNEIDER, *Il Significato della Musica*, SE, Milano, 2007, p. 206

<sup>71</sup> Marius Schneider nasce ad Hagenau, in Alsazia nel 1903, la sua formazione attraversa varie discipline (filologia, musicologia, pianoforte, composizione) e si compie in varie città (Strasburgo, Parigi, Berlino). Dopo il diploma, fu assistente di Curt Sachs e di Erich Moritz von Hornbostel, e a Berlino inizia la ricerca comparata tra la polifonia extraeuropea e quella europea, i cui frutti saranno raccolti in una monumentale *Storia della polifonia*, pubblicata a Berlino nel 1934. Nel 1933 assume la direzione del "Phonogramm-archiv", accettando di convivere con il regime di Hitler fino al 1944, quando si allontana dalla Germania per riparare in Spagna. A Barcellona, nella sezione etnomusicologica dell'Istituto di Musicologia, intraprende una colossale indagine sul simbolismo musicale sia delle antiche culture superiori che della musica primitiva, che porterà alla pubblicazione di due importanti opere: *Gli animali simbolici e la loro origine musicale nella mitologia e nella scultura antiche* e *La danza delle spade e la tarantella*. La sua carriera accademica si svolge in seguito nelle Università di Colonia (1955-1968) e di Amsterdam (1968-1970); in questo periodo oltre a numerosi saggi su riviste ed enciclopedie pubblica *Pietre che cantano*. Nella sua ricerca sul simbolismo, il pensiero di Marius Schneider mostra delle confluenze tanto con quello di Carl Gustav Jung, che nella sua psicologia analitica pone l'esistenza di archetipi universali nell'inconscio collettivo, quanto con quello di Henry Corbin, che per primo ha esposto una teoria dell'"Immaginale", spazio intermedio fra sensibile e intellegibile. Nell'ultimo periodo della sua vita pubblica numerosi saggi sulla rivista di Elémire Zolla "Conoscenza Religiosa". Muore a Marquarstein, in Baviera, nel 1982.

### 3.1 SUONO E COSMOGONIA

Nella raccolta di saggi, *Il Significato della Musica*, Schneider evidenzia che, nelle culture arcaiche, le teorie circa l'origine del suono presentano una forte somiglianza e, pur esprimendosi su diversi piani (pratico, magico, filosofico), mettono in luce una base comune: «Sembra quasi che le idee elementari si sprigionino da una fonte remotissima e comune, già nelle cosiddette culture primitive, per svilupparsi in seguito e costituire il traliccio di una filosofia simbolica, destinata a toccare il suo apice nelle tarde culture megalitiche e a sopravvivere in parte, attraverso il mondo antico, fino a noi». <sup>72</sup>

Schneider riporta esempi tratti da culture diverse, ritrovando un legame sostanziale, sia che si tratti del concetto di «Parola», che di «grido» o «suono».

La frase biblica «all'inizio fu la Parola» [...] appartiene al patrimonio concettuale più arcaico dell'umanità.[...]

Il concetto di «Parola» rende però solo parzialmente il senso originario, perché qui si tratta di qualcosa che geneticamente precede qualsiasi parola determinata e ogni concetto logicamente fondato [...] qualcosa di primario e di sopraconcettuale. [...] Gli egizi chiamavano questo elemento primario «risata» o «grido» del dio Thot. La tradizione vedica parla di essere ancora immateriale che dalla quiete del non essere improvvisamente risuona, a poco a poco convertendosi in materia, e così diventa mondo creato. [...]

Ci si avvicina forse di più alla concezione originaria se invece dell'espressione [...] «parola» si usano i concetti meno circoscritti, più geniali di «grido», «suono», o «sillaba risuonante», che contengono la sostanza musicale primaria. Solo nel corso della creazione [...] i suoni acquistano un significato preciso e rappresentano, allineandosi l'uno all'altro, parole e frasi di contenuto chiaro e distinto, e infine, nel corso del loro concretamento, cose tangibili. <sup>73</sup>

Inayat Khan <sup>74</sup>, riferendosi alla cultura Sufi, descrive un processo cosmogonico, nel quale, similmente a quello della tradizione vedica, il suono, in forma di vibrazione, a partire da una condizione di quiete, procede progressivamente creando tutti gli elementi dell'esistenza.

La dimensione assoluta della vita da cui è sorto tutto ciò che è sentito, visto e

---

<sup>72</sup> *Ivi*, p. 13

<sup>73</sup> *Ivi*, pp. 14-15

<sup>74</sup> Hazrat Inayat Khan (1882–1927), musicista e mistico indiano, emigrò nel 1910 negli Stati Uniti d'America, e successivamente in Europa, per diffondere la filosofia sufi. Fondatore della "Universal Sufism", un movimento spirituale basato sull'unità di tutti i popoli e di tutte le religioni.

percepito, e al quale tutto di nuovo ritornerà, è una silente, immobile, vita eterna che dai Sufi è chiamata *Zat*. Ogni movimento che scaturisce da questa vita silente è una vibrazione e un creatore di vibrazioni. All'interno di una vibrazione molte altre vengono generate. Un movimento determina movimento, così la vita silente diviene attiva in una certa misura, e crea in ogni istante sempre più attività, perdendo così la quiete originaria. È il grado di attività di queste vibrazioni a determinare i vari livelli dell'esistenza. Possiamo immaginare questi livelli come diversi l'uno dall'altro, ma in realtà essi non possono essere considerati staccati e separati. L'attività delle vibrazioni le rende più grossolane, è in questo modo che la terra è nata dai cieli.

I regni minerale, vegetale, animale e umano rappresentano i cambiamenti graduali delle vibrazioni, e le vibrazioni di ciascun piano differisce dall'altro per peso, ampiezza, lunghezza, colore, effetto, suono e ritmo. [...]

Tutte le cose originano e sono formate dal suono, il suono è nascosto in loro, come il fuoco nella pietra focaia. E ogni atomo dell'universo confessa con il suo tono, «La mia unica origine è suono». Se un corpo solido o sonoro viene colpito esso risponderà, «Sono suono».<sup>75</sup>

La teoria della vibrazione è citata anche da Daniélou che ricorda come «Nella lingua sanscrita l'Universo è chiamato *Jagat* (ciò che si muove) in quanto nulla esiste se non come combinazione di forze e movimento [trasformazione]. Ma ogni movimento genera una vibrazione e conseguentemente un *suono* che gli è peculiare»<sup>76</sup>

La caratteristica primaria del suono lo rende, in alcune culture, temporalmente preesistente, oltre che al mondo creato, al creatore stesso.

Se «un ritmo sonoro diede origine a Dio Padre» [...] il suono deve essere più antico di Dio. [...] Nella filosofia del *Vedānta* che commenta il *Rig-veda* si afferma che gli dèi e il mondo sono contenuti nella parola dei *Veda* e che il dio creatore, formando il mondo, ne rammentava il ritmo e lo prese a modello per la creazione [P. Deussen, *Das System del Vedānta*, Leipzig 1906, p. 75].

L'*Aitareya Upanishad* include il suono primordiale nell'uovo cosmico: «Allorché Atman covava il mondo, la sua bocca si spaccò come un uovo. Dalla bocca nacque il discorso e dalla bocca Agni (il fuoco)». [...] Nella cosmogonia giavanese il creatore medesimo viene prima prodotto da un essere superiore che non è rappresentabile visivamente e si manifesta solo nel suono delle campane.

Anche il *Samgīta ratnākara* pone come elemento primario il suono. Nello stato virtuale (*an-āhata*) esso crea l'*atman* o anima del mondo e il *mana* (volontà e ragione), come principio attivo (*āhata*) genera invece il respiro vitale e i principali organi degli esseri viventi.<sup>77</sup>

Daniélou descrive questa duplice natura del suono (*nāda*) così come viene concepita all'interno delle antiche teorie musicali indiane.

---

<sup>75</sup> I. KHAN, *The Mysticism of Sound*, [1923], Ekstasis, Victoria, 2004, p. 15

<sup>76</sup> A. DANIELOU, *Introduction to the Study of Musical Scales*, Indian Press, Benares, 1943, p. 8

<sup>77</sup> M. SCHNEIDER, *Il Significato della Musica*, op. cit., pp. 15-16

Il suono è detto essere di due tipi, l'uno è una vibrazione dell'etere, l'altro è una vibrazione dell'aria. La vibrazione dell'etere, che resta impercettibile ai sensi corporei, viene considerato il principio di tutte le manifestazioni, la base di tutta la materia. Esso corrisponde a ciò che Pitagora chiamava la «musica delle sfere» e costituisce gli schemi numerici permanenti che risiedono nelle radici più profonde dell'esistenza del mondo. Questo tipo di vibrazione non è dovuto ad alcun colpo [evento materiale], come nel caso di tutti i suoni udibili. Esso pertanto è detto *anāhatā*, «non prodotto». L'altro tipo di suono è una vibrazione transitoria dell'aria, un'immagine della vibrazione dell'etere della stessa frequenza. Esso è udibile, ed è sempre prodotto da un colpo. Esso pertanto è detto *āhatā* o «prodotto».<sup>78</sup>

Schneider descrive il mito cosmogonico indiano a partire da un celebre passo della *Bṛihadāraṇyaka Upaniṣad*. Il mito racconta come, dal nulla, sulla spinta del desiderio di possedere (un corpo), la morte generò inizialmente la volontà e poi, attraverso il canto, l'intero mondo materiale. Il mito distingue inoltre i tre concetti di suono, parola, e linguaggio

Al principio c'era il nulla, poiché il mondo era avvolto nella morte, nella fame, essendo la morte fame. Desiderando un corpo (la morte) creò il *mana* (volontà, intelligenza). Camminò lodando: «Poiché cantai le lodi (*ark*), mi compenetrò la letizia (*ka*)»; e nacquero le acque. Raccolse la crema dell'acqua e si costituì la terra. Così (la morte) si accalorò e dal suo sudore nacque il fuoco; dividendosi in tre parti (fuoco, vento, sole), il suo soffio vitale si estese in modo triplice. Allora desiderò un secondo corpo. Come *mana* si unì al linguaggio (alla sillaba sonora?). Il suo seme era l'anno, il tempo. Lo tenne in grembo per un anno, trascorso il quale lo diede alla luce e spalancò la sua gran bocca contro il neonato, che si mise a gridare *bhān* (linguaggio). Da questa voce nacque il linguaggio. [...] Con il linguaggio formò i versi del *Rigveda* [...] e gli animali da olocausto. Allora decise di ingoiare sempre tutto ciò che finiva di creare. (Così) ogni uomo inghiotte l'universo e considera il mondo come proprio cibo, allorché giunge a comprendere in questo modo l'essenza dell'eternità (*aditi*) [P. Deussen, *60 Upaniṣad's des Veda*, Leipzig 1905, pp. 383-384].<sup>79</sup>

Al suono primordiale, che determina la nascita del cosmo attraverso una materializzazione progressiva, fanno seguito, attraverso la sua unione con il tempo, la nascita della musica e della parola musicale; il linguaggio parlato rappresenta un momento successivo nel quale lo splendore del suono appare, almeno in parte, offuscato.

Dalla sillaba mistica cantata (grido, suono primordiale) di lode, che la Morte o Fame esala, nasce il cosmo [...] perciò la nota primordiale risuonando crea il mondo

---

<sup>78</sup> A. DANIELLOU, *Northern Indian Music. Theory and Technique*, Christopher Johnson, London, 1949, p. 36

<sup>79</sup> M. SCHNEIDER, *Il Significato della Musica*, op. cit., p. 17

intero, materializzandosi poco a poco. Dal fiato che canta le lodi nascono le acque, il fuoco, gli astri e la terra. Dalle nozze del suono e del tempo scaturisce la musica, ossia le note e le parole ordinate nel tempo e l'allocuzione sublime della salmodia del Sāmaveda. Il linguaggio deve la sua origine alla paura, per cui l'originario splendore musicale del discorso si offuscò diventando l'espressione parlata.

Il canto di lode della morte, il grido o la risata rappresentano la musica primordiale che partorisce il cosmo. L'arte delle Muse formata di note musicali, invece, non è una musica della creazione, ma soltanto una formazione analogica con forza magica e rinnovatrice di vita.<sup>80</sup>

Al «canto di lode», in quanto suono primordiale, viene dunque attribuito un potere generativo primario, mentre la musica artistica (degli uomini), in quanto analogica della prima, viene considerata una forza «magica e rinnovatrice di vita».

L'analisi di Schneider prosegue chiarendo il significato di alcuni importanti elementi simbolici presenti diffusamente in molte culture arcaiche, che possono essere ricondotti all'alternanza ciclica dell'esistenza e nei quali il suono rappresenta una forza attiva di trasformazione: la vita nasce dalla morte attraverso il suono (veicolo); la morte è tenebra, sonno, cavità in cui il suono riposa; la nascita del suono (luminoso) coincide con l'apparire del giorno; la penombra dell'alba coincide con la massima tensione creativa.

Il suono è la sostanza originaria di tutte le cose [...]. Il canto della morte è l'atto creativo da cui sprigiona la vita. Dimora della morte è la tenebra della notte, la bocca aperta della fame. Viene anche indicato come arco o come cavità colma d'acqua del sonno che da forza [...]. Nella concezione dei popoli primitivi gli spiriti (le anime degli antenati morti) abitano le caverne [...] gli alberi cavi [...] e attraggono ogni cosa vivente, sia per infondervi nuova forza, sia per rigenerare se stessi e tornare in vita sotto sembianze nuove. [...] Il morto che canta simboleggia il sonno che largisce forza e che prende coscienza per fornire nuova forza, ossia sostanza musicale e ispirazione. Il sogno come fonte di ispirazione è comune a tutta la mitologia dei popoli primitivi. Il suono è ora il veicolo del morto, ora il morto stesso. Esso rappresenta l'attimo in cui la prima luce (fuoco) del giorno erompe dalle acque della notte: il canto suscitatore di vita vola dalla bocca come una freccia, l'aurora esce dalla cavità oscura, il tuono segue il lampo. Il suono luminoso sta fra giorno e notte, fra lucentezza e tenebra, fra fuoco e acqua. Il murmure corrisponde alla notte, l'urlo al chiaro giorno, la nota del creatore alla penombra dell'alba.<sup>81</sup>

Il «suono luminoso», che si colloca fra il giorno e la notte, è dunque caratterizzato, secondo Schneider, da una polarità, da uno scambio continuo fra tensione e rilasciamento. Esso

---

<sup>80</sup> *Ibidem*

<sup>81</sup> *Ivi*, pp. 17-18

nasce dalla lotta («guerra») fra le due forze antagoniste dell'universo [...] esprime il rapporto fra i due poli opposti. È la freccia che scocca dall'arco e dal desiderio. Il sistema filosofico del Vedānta indica questo confronto costante come lo «sfregamento» o il «sacrificio» attraverso il quale il dualismo è superato e reso fruttuoso: mediante lo sfregamento a poco a poco ogni morte trapassa nella vita e ogni vita nella morte.<sup>82</sup>

Il concetto di «suono luminoso» suggerisce inoltre una importante funzione della musica: quella del suono che rischiarava la coscienza.

Il ruolo di rischiaratore attribuito agli dèi-musicisti sembra implicare, fin dagli inizi della creazione, la posizione che le antiche civiltà riconoscevano anche alla musica all'interno della cultura umana. Situata fra le tenebre e la luce del primo giorno, sul piano umano la musica si trova fra l'oscurità della vita inconscia e la chiarezza delle rappresentazioni intellettuali. Appartiene dunque in gran parte al mondo del sogno. Nel primo stadio della creazione, durante il quale i suoni si rivestono a poco a poco di luce, la musica precorre il linguaggio intelligibile come l'aurora precede il giorno. Essa racchiude al tempo stesso l'oscurità e la luce, le acque e i fuochi. La musica è il sole umido che canta l'aurora. Ma, via via che i suoni si precisano, questo «linguaggio» primario si divide: una parte si avvia a divenire la musica propriamente detta; un'altra si incarna nel linguaggio composto di frasi chiare e distinte, soggette al pensiero logico; la terza parte si trasforma a poco a poco in materia<sup>83</sup>

Ritornando al passo della *Bṛihadāraṇyaka Upaniṣad*, Schneider richiama la continua alternanza fra creazione e distruzione, raccomandata agli asceti come via di salvezza, come sfondo dottrinale, all'interno del quale il canto acquista il significato di «sacrificio sonoro» e, come tale, trova il suo scopo nel superamento di tale «dualismo del mondo».

Nelle ultime righe del passo citato dal *Bṛihadāraṇyaka* si raccomanda agli asceti la creazione e distruzione incessante della loro opera come la vera via di salvezza. Questa esortazione rispecchia la fase della dottrina sacrificale su cui sono edificati l'antica cosmogonia, le forme culturali e gli ideali di vita. La vittima è il veicolo, la freccia sibilante è la sillaba OM o la via seguendo la quale, con cui e mediante cui, l'uomo può superare il dualismo del mondo. Da tutta la distesa che egli attraversa può trarre guadagno soltanto nella misura in cui se la lascia alle spalle, così come una melodia avanza soltanto nella misura in cui una nota soffoca l'altra che muore a vantaggio delle altre.<sup>84</sup>

In questa analogia, fra lo scorrere inarrestabile dell'esistenza, nella quale

---

<sup>82</sup> *Ivi*, p. 19

<sup>83</sup> M. SCHNEIDER, *Musica primitiva*, Adelphi, Milano, 1992, pp. 20-21

<sup>84</sup> M. SCHNEIDER, *Il Significato della Musica*, op. cit., p. 19

l'unico guadagno deriva dal non attaccamento, e quello della musica, in cui le note nascono e muoiono continuamente, emerge la vera essenza della musica: l'attenzione alla sua dimensione processuale più che ai singoli «oggetti» da cui è costituita, il progredire continuamente dalla creazione alla distruzione di suoni come luogo della vera esperienza estetica.

Nella dimensione rituale-sacrificale del suono, all'interno del rapporto fra l'uomo e la divinità, il suono diventa strumento di unione fra cielo e terra in quanto cibo, nutrimento per gli dèi.

Poiché il suono rappresenta la sostanza primordiale del mondo e nel contempo l'unico mezzo di unione fra cielo e terra, l'offerta del suono è il sacrificio più alto. Perciò i mortali nella libagione sacrificale cantano agli dèi i loro «inni splendenti» o «frecce», mentre gli dèi, così nutriti, danno all'uomo il lampo tonante e la pioggia. Il *Sāmavidhāna Brāhmaṇa* attribuisce a ogni divinità un distinto suono come cibo.

Nel Messico antico gli uomini e in particolare i guerrieri erano considerati nutritori degli dèi. Si ritrova oggi in Oriente l'idea del suono come cibo nella consuetudine di bere le lettere dei testi sacri (suoni solidificati) che vengono sciolti così in un flusso.<sup>85</sup>

Parallelamente si delinea la lotta fra le opposte polarità che regolano il mondo, la natura continua del processo in gioco: nel luogo di sacrificio si compie la riunificazione degli opposti, rappresentata simbolicamente sul piano sonoro dall'incessante danza di Shiva.

Lo scambio costante di edificazione e distruzione, di nascita e morte, di giorno e notte lascia che emergano periodicamente l'una dall'altra tutte le forze del mondo che poi si riuniscono sull'ara sacrificale dell'aurora risuonante, per creare dai vecchi valori morenti la nuova vita. [...] Gli altari sono luoghi di sacrificio e valgono perciò come tali soprattutto alberi cavi, antri di colli, tavole di pietra, crocevia, mercati, luoghi di nascita e di sepoltura, dove si incontrano il mortale e l'immortale, commerciando e scambiando beni. Questo sacrificio costante spesso è rappresentato dalla pelle (tesa sul tamburo) di un essere immolato.[...]

Uno dei simboli più visibili di questo sacrificio ininterrotto delle generazioni è la clessidra, in particolare quella coperta dalla pelle di una vittima, o il tamburo in forma di clessidra coperto dalla pelle sacrificale che Shiva, il dio della distruzione e ricostruzione permanenti, batte danzando e ogni sette anni capovolge. [...] Lo strumento consiste, come la lettera x e la figura di Shiva stesso, di due spazi vuoti triangolari contrapposti e uguali, e spesso viene coperto da un lato con una pelle maschile, dall'altro con una pelle femminile. Così Morte e Vita ovvero Cielo e Terra, valgono come valori opposti ma altresì analoghi, dalla cui costante commistione la vita sempre si rinnova nel crogiolo del sacrificio. Ciò che per la logica d'oggi è contrapposto e inconciliabile, nel mondo arcaico costituisce un'unità non solo vitale,

---

<sup>85</sup> *Ibidem*

ma anche concettuale. Per questo nelle lingue antiche concetti opposti vengono frequentemente indicati dalla stessa parola, ossia dallo stesso suono<sup>86</sup>

Anche nei rapporti dei livelli macrocosmico e microcosmico, che mostrano un'articolazione simile in termini simbolici, il canto, in quanto sacrificio sonoro, rinsalda e sostiene la forza della divinità ed il legame con l'uomo.

Il mondo è triplice: cielo, terra (umanità) e inferi corrispondono, nella topografia mistica (antropomorfica), alla testa, al busto e all'estremità inferiore di un gigante cosmico di natura duplice e, in forma microcosmica e come valori simbolici di significato analogo, riappaiono nell'uomo come bocca, stomaco e sesso o piedi. Ad ognuna di queste tre zone corrisponde un antro; nella natura sono specialmente la nube gravida d'acqua, la caverna del colle, il mare; nell'uomo la bocca (o il gozzo), lo stomaco, la matrice. La testa corrisponde all'inizio di tutte le cose, il ginocchio e il piede alla loro fine. [...]

Se l'uomo pesta col piede la terra nelle danze ritmiche di fertilità o dona la sua forza sessuale, gli viene largita la benedizione della fertilità campestre o la resurrezione nel figlio. Nel «fuoco della digestione» (*Vedānta*) la terra e l'uomo attuano la riunificazione del mondo superiore con l'inferiore mediante sacri pasti sacrificali. Se l'uomo largisce dal tesoro del suo fiato vitale egli offre una vittima analoga al cielo (capo) e perciò il canto è l'offerta votiva più gradita agli dèi e la più nobile fra quelle con cui i mortali alimentano gli dèi. La proposizione: «Nel suono dei nostri canti Indra sente crescere la propria grandezza» [*Rigveda*, VI, 37, 5], si deve intendere alla lettera. Gli dèi crescono grazie al canto degli uomini. *Ark* in sanscrito significa «raggiungere, fare qualcosa col canto» e «cantare le lodi».

Non si celebra con il canto la forza di Indra, gliela si infonde cantando. «Cantare un sacrificio» significa «compiere un sacrificio» [...] quando un uomo scioglie un canto di lode non sacrifica soltanto, si rinnova e si purifica.<sup>87</sup>

La ricerca sull'origine delle canzoni, soprattutto nelle forme più arcaiche di canti composti da sillabe mistiche, mette in luce l'utilizzo di suoni, che spesso imitano suoni naturali, e il cui significato risiede nei miti e nei riti, spesso di rinnovamento, più che negli aspetti prettamente linguistici.

Nel patrimonio culturale più antico emerge un legame stretto fra canzoni e totemismo: in esse si imita un rumore della natura o la voce di un animale celato nell'anima ancestrale della stirpe o del cantore stesso. Successivamente «Le mimesi di voci di animale si sono mantenute nel colmo delle culture superiori e si ritrovano nelle tradizioni egizia, tibetana e vedica, nelle quali ogni animale ha un ruolo assai strettamente delimitato in ragione del posto che occupa nella mitologia. Voci d'avvoltoi e di aquile sono simboli sonori della luna nuova e del dio della folgore e del tuono [...]. Gli inni al dio Agni vanno eseguiti con voce

---

<sup>86</sup> *Ivi*, pp. 20-21

<sup>87</sup> *Ivi*, pp. 22-23

bestiale e i canti rivolti a Vrihaspati sono intonati a modo di pavone. A seconda del dio cui si rivolgevano, i sacerdoti vedici mutavano il timbro di voce». <sup>88</sup>

La nascita di canzoni composte da sillabe e parole mistiche appare, secondo Schneider, come una progressiva sostituzione dei versi di animali; egli ritiene che gli inni più antichi non contenessero proposizioni logiche, ma solo sillabe mistiche. Nella ripetizione di questi suoni, in occasione del nuovo anno, si ripete la creazione e si allontana la morte.

Per chiarire meglio alcuni aspetti relativi al significato del suono nelle culture più antiche, e alle sue connessioni con il linguaggio rituale, è utile considerare da vicino la pratica dei *mantra*, che occupa un posto centrale nella cultura vedica all'interno del rituale. A tale proposito Beck afferma che

nell'India vedica (all'incirca tra il 3000 e l'800 a.C.), il centro della vita religiosa era lo *yajña*, ovvero il sacrificio rituale, e due degli aspetti centrali del rituale vedico erano, e ancora sono, il fuoco sacrificale e la recitazione orale del linguaggio rituale, o *mantra*» [...] «Il suono, come il fuoco, ha una posizione centrale nel sacrificio sin dai tempi antichi... I fuochi, lo schema del sacrificio, le azioni rituali e le offerte di vari tipi erano intrecciate insieme in una struttura complessa che dipendeva fortemente dai mantra che stabilivano la identità e le corrispondenze fondamentali» [T. J. HOPKINS, *The Hindu Religious Tradition* (1971), 19]. [...]

In realtà, prima che qualsiasi atto rituale si compia, è necessaria l'intonazione del suono sacro nella forma del *mantra*, come notato con cura da Jan Gonda: «Per compiere l'azione rituale e le cerimonie con successo, la parola consacratrice è una necessità indispensabile» [J. GONDA, *Vedic Literature* (1975), 83]. L'enunciazione rituale è di conseguenza performativa nel fatto che l'atto è compiuto solo se le formule della preghiera sono innanzitutto liberate nella forma sonora. [...]

Il *mantra* (sostantivo maschile, "strumento di pensiero, linguaggio, testo sacro") è una formula di canto composta di parole e sillabe nella lingua sanscrita [...] In molti casi i mantra sono essi stessi considerati equivalenti ad atti rituali ed hanno una specifica forma di significato. [...]

Generalmente, il linguaggio utilizzato nel rituale sembra essere usato in modi che violano la funzione comunicativa. [...]

«Il significato rituale o la funzione di tali *mantra* non risiede nel loro linguaggio e neppure nella loro struttura metrica o poetica, ma nei suoni con i loro temi e le loro variazioni, ripetizioni, inversioni, interpolazioni e la particolare distribuzione dei loro elementi» [F. STAAL, «Ritual, Mantras and the Origin of Language», *R. N. Dandekar Felicitation*, (1984), 413].

Fritz Staal ha sostenuto [...] che la sintassi dell'azione rituale formi la base per lo sviluppo del linguaggio ordinario [...] James Frazer [...] ha collegato i miti alle azioni rituali primitive. [...]

Poiché le esigenze del rituale riflettono l'attività, o il fare, il linguaggio era originariamente performativo nei suoi stadi iniziali e secondariamente comunicativo. Staal afferma che il rituale è pre-linguistico [...] . La semantica [...] rappresenta per

---

<sup>88</sup> *Ivi*, p. 24

Staal uno stadio posteriore all'uso del linguaggio nel rituale, mentre canto, musica, gesto e forse danza rappresentano uno stadio più antico [...] «gli uomini cantavano, danzavano e compivano riti prima di parlare» [F. STAAL, «Rgveda 10.71 on the Origin of Language», *Revelation in Indian Thought* (1977), 11].<sup>89</sup>

Esaminando la recitazione rituale vedica, se la si considera da un punto di vista esclusivamente linguistico-comunicativo, cioè nel senso comunemente riferito al linguaggio, essa appare priva di significato. Ma il significato, in un'accezione diversa, è, per così dire, contenuto nel suono stesso del canto e della preghiera, nel loro ritmo musicale. Un significato che si può definire esoterico.

A tale proposito bisogna ricordare che i Veda stessi sono «caratterizzati come *śruti*, ovvero ciò che viene udito. *Śruti*, come concetto, rappresenta sia il carattere acustico della verità vedica, che la sua natura spirituale, rivelata»<sup>90</sup>

Ma la «sillaba mistica» per eccellenza, quella che è stata, almeno a partire dal periodo delle Upaniṣad (1000 a.C. – 200 d.C), maggiormente posta al centro della speculazione indiana sul suono ed i suoi poteri è senza dubbio la sillaba OM.

Schneider ne illustra i rapporti con l'atto creativo originario, cosmogonico, in termini di poteri che essa conferisce, e rispetto al canto rituale del Sāman, di cui rappresenta la parte più fruttifera, largitrice di vita.

Perfino «gli dèi, temendo la morte, si rifugiarono nel suono [...]. Il suono è quella sillaba, l'immortale e senza paura» [*Chāndogya Upanishad*, I, 4, 1-3]. «Quella sillaba» è OM (la freccia), che scaturì dall'uovo cosmico, l'uovo risonante di Brāhman. In questo suono sono riunite le tre lettere – A, U, M – nelle quali l'intero mondo è «intessuto e stessuto». [...] L'intero mondo sussiste e si mantiene grazie al suono mistico protratto della triplice sillaba OM, la cui *m* dovrebbe echeggiare lieve come un murmure o come un tintinnio di campana. A chi «Sia in grado di cantare con giustezza questa sillaba è data forza infinita. [...] Perciò si mormora questo brāhman nella forma del suono OM durante il canto, perciò questo membro del canto è Prayāpati (la massima divinità) e perciò diventa questo membro del canto, diventa Prayāpati chi lo conosce.» [*Nrisinhapūrvatāpanīya Upanishad*, I, 7, in Deussen, cit. p. 759]

La sillaba OM indica anche la parte centrale (*udghītha*) del *sāman* quintuplice. L'inizio di questo canto viene simbolicamente equiparato all'aurora, la metà (*udghīta*) al mezzogiorno, al periodo fruttifero delle piogge estive, alla sillaba OM, e la fine al tramonto. Secondo il *Rigveda*, la parte centrale, che s'intona molto alta, deve frullare nell'aria come un uccello. [...] Questa rimbombante parte centrale del *sāman* che

---

<sup>89</sup> G. L. BECK, *Sonic Theology*, University of South Carolina, Columbia, 1993, trad. it. Di M. Colle, in via di pubblicazione, pp. 21-23

<sup>90</sup> *Ivi*, p.17

simboleggia il mezzogiorno è il grande largitore della luce e della vita.<sup>91</sup>

L'OM è dunque suono, luce e vita. Il suono è la freccia che raggiunge il cielo, la sua natura luminosa esprime la dimensione conoscitiva, e, attraverso questa conoscenza il canto, rinsalda il rapporto fra i mondi e le polarità.

L'*udghīta* è dunque il grande cantico del sole da cui irraggia ogni luce. Poiché in sanscrito «suono» si dice *svara* e «luce» *svar*, suono e luce sono sostanzialmente uniti in base alla loro affinità fonetica (cioè essenziale). [...]

Suono e luce stanno l'uno all'altra nello stesso rapporto di parola e conoscenza. Il suono creatore è come il farsi luce che apre la strada al conoscere, come l'aurora, come quella «luce uditiva» che nasce dall'unione del principio lunare con quello solare nel *Tai I Gin Ilua Dsung Dschi*.

Il canto sacrificale alto, a squarciagola, dell'*udghīta* fu qualcosa di simile forse alla *saeta*, la cui melodia alta, eseguita in falsetto, si leva nei cieli d'Andalusia. *Dispanar una saeta*, cantare una *saeta*, è come dire «scoccare una saetta». Così nella mistica indù la sillaba OM è designata come una saetta vibrante o come un chiodo che «penetra e rinsalda l'intero mondo» [Deussen, p. 97]. Anche gli sciamani «sparano» le loro canzoni medicinali. Forse questa freccia suonante è altresì da identificarsi col primo raggio di sole.<sup>92</sup>

È importante inoltre considerare quelli che Schneider individua come alcuni dei «simboli sonori primari» e che si ritrovano in molte culture arcaiche; fra essi, arco, freccia e tessitura costituiscono i quelli più antichi. Tutti questi simboli sono inscindibilmente legati alla dimensione rituale e sacrificale del suono, rappresentano i due volti del processo continuo di creazione e distruzione e vengono quasi sempre utilizzati per superare la frattura fra i mondi, il dualismo cosmico.

Arco e saetta, insieme alla striglia, sono forse i più antichi simboli materiali del suono creatore e della concezione secondo la quale il mondo costruito su base binaria si mantiene soltanto attraverso una guerra ininterrotta, ossia attraverso distruzione e ricostruzione. Perciò l'essere dal doppio volto e bisessuale, la figura binaria del dio della guerra e della primavera, è il vero signore del mondo. [...]

Nelle culture più tarde si trova, invece del dio della primavera e della guerra, il simbolo della filatrice. Il murmure del fuso, soprattutto nell'area mediterranea, vale come simbolo sonoro del rinnovarsi della vita. «Tessere canti» (in sanscrito *váyati arkám*, in greco *ufainein*, in anglosassone *wefan*) o «intrecciar canti» (in greco *umnos*, in sanscrito *syu man*) è come dire «largir vita». Nella lingua degli ewe in Africa il verbo *lo* significa sia «cantare» che «tessere».<sup>93</sup>

Parallelamente la cassa di risonanza costituisce il principale «simbolo

---

<sup>91</sup> *Ivi*, p. 26

<sup>92</sup> *Ivi*, p. 27

<sup>93</sup> *Ivi*, pp. 28-29

sonoro strumentale»; anche esso presenta caratteristiche binarie.

L'antro tenebroso dello strumento musicale è la cassa di risonanza. Il carattere binario è dato dal rapporto di tensione e di resistenza nella costruzione. Attraverso lo «sfregamento» delle forze opposte si genera il loro rapporto, ossia il suono nell'antro. Se vengono usate parti d'animali nella costruzione, lo strumento rappresenta la sostanza musicale della vittima immolata.<sup>94</sup>

L'utilizzo dello strumento musicale da parte dell'uomo assume il significato di azione rituale

La voce dello strumento è l'atto creatore, cioè la «Parola» dell'essere che diede la vita per la costruzione dello strumento. Mentre l'uomo che canta (vive) porta a compimento il sacrificio su se stesso, lo strumento è un essere già immolato cioè un morto che canta nelle mani di un uomo. Lo strumento musicale è insieme un ordigno e un pericoloso mezzo di salute che dà all'uomo potestà su un morto. [...] Allorché si adopera uno strumento l'uomo non canta, ossia non si sacrifica più, ma è soltanto l'esecutore dell'azione rituale, anche se la percussione e ancor più il soffiare dentro uno strumento si può qualificare come una forte partecipazione personale all'immolazione.<sup>95</sup>

Molti strumenti offrono parallelismi con i simboli del sacrificio.

L'albero, la nave, la pietra, la pignatta, la vacca, il cavallo, la pelle, le vesciche sono simboli della caverna nella collina o delle nubi colme d'acqua della montagna celeste che sono nate dal sacrificio e diventano portatrici di un nuovo sacrificio. Questi spazi vuoti sono come l'albero svuotato e diventato canoa, [...] sono espressioni specifiche dell'idea della cassa di risonanza da cui si sviluppa il suono [...] formulazioni concrete del risuonare dell'aurora che è più rapido di tutte le sue forme visibili.<sup>96</sup>

Il tamburo si presenta in modo trasversale a tante culture, come strumento dotato di un particolare potere.

Se il tamburo a sfregamento rappresenta soltanto la caverna, il tamburo a telaio rotondo oppure ovale funge da immagine del mondo intero che la mano dello sciamano cantante fa risuonare. [...] Il tamburo è dunque un'arma mistica la cui forza scaturisce dal piegamento doloroso del legno a formare un cerchio e dalla tensione della pelle sacrificata.<sup>97</sup>

Per l'autore si deve riconoscere una caratteristica comune a tutti gli strumenti: «Si deve affermare che tutti gli strumenti musicali servono a superare

---

<sup>94</sup> *Ivi*, p. 30

<sup>95</sup> *Ivi*, p. 31

<sup>96</sup> *Ivi*, p. 34

<sup>97</sup> *Ivi*, p. 37

il dualismo cosmico, e questo è massimamente evidente dove gli stessi strumenti musicali vengono suonati a coppia.»<sup>98</sup>

Dunque, secondo Schneider, più si procede a ritroso nella storia dell'uomo più la musica rappresenta un substrato onnipresente, non come forma di divertimento, ma come elemento che accompagna la vita quotidiana o il tentativo di entrare in contatto con il mondo «metafisico». Il suono rende efficace il rito, e la nozione di cantare è sempre legata al sacrificio. Essendo il mondo concreto una materializzazione del suono primordiale, «l'essenza o il substrato di ogni creatura è necessariamente di natura acustica. Perciò numerose civiltà attribuiscono ad ogni essere un grido o un canto strettamente personale, nel quale risiede la forza vitale individuale»<sup>99</sup>.

Tale canto è un ritmo, ossia quasi un accordo che regola i rapporti tra il corpo materiale e la vita spirituale di ogni creatura. Tale ritmo è la natura psicofisica della creatura. E nello stesso tempo è il simbolo della vita nel senso più profondo del termine, poiché realizza l'azione del *symballein* [<sup>100</sup>] nel modo più sostanziale, riducendo i più diversi piani organici dell'esistenza alla loro natura sonora. [...] il ritmo è anche il patto a cui si conforma il gioco delle forze armonizzatrici dell'universo. Il ritmo è alla base di ogni mutamento, nel tempo e nello spazio. [...]

Ma tale ritmo [...] governa anche i rapporti tra il cielo e la terra, mantenendo tra essi l'equilibrio, o dando un netto predominio al cielo. [...] non sempre costituisce un gioco di forze uguali, ma un concerto articolato in modo gerarchico, in cui il suono alto e forte e il suono basso e debole simboleggiano sia il cielo e la terra, sia il re e il suo popolo, sia il medico e i suoi assistenti.<sup>101</sup>

La vera essenza del canto e dell'essere umano è dunque il ritmo che Schneider considera simbolo della vita, in quanto elemento di collegamento, di unificazione, dei diversi piani dell'esistenza, delle forze universali e del rapporto fra cielo e terra. Il ritmo è, da questo punto di vista, elemento fondamentale di ogni mutamento.

Schneider distingue, nel processo ritmico, «due idiomi molto diversi», che ci

---

<sup>98</sup> *Ivi*, p. 43

<sup>99</sup> *Ivi*, p. 51

<sup>100</sup> Il termine "simbolo" deriva dal latino *symbōlu(m)*, e questo dal greco *symbolon*, propriamente 'segno di riconoscimento', a sua volta derivazione di *symballein* 'mettere insieme', composto di *sýn* 'con, insieme' e *bállein* 'mettere, gettare'. Nell'uso degli antichi Greci, mezzo di riconoscimento, di controllo e simili, costituito da ognuna delle due parti ottenute spezzando irregolarmente in due un oggetto (per es., un pezzo di legno), che i discendenti di famiglie diverse conservavano come segno di reciproca amicizia

<sup>101</sup> *Ivi*, pp. 52-53

forniscono importanti elementi per comprendere meglio il rapporto fra musica religiosa e artistica, per quanto riguarda le fonti creative, i linguaggi e le finalità.

Il primo è animato da uno spirito creatore e spontaneo, e si manifesta essenzialmente nel canto di lode. Il secondo si fonda soprattutto sulla tecnica dell'imitazione. Il primo si realizza grazie a un atto in un certo senso impersonale e disinteressato. Opera senza mediazioni intenzionali, semplicemente per le qualità che gli sono innate. Il secondo cerca di contraffare tali qualità con l'intento di impadronirsi della potenza che scaturisce da una simile imitazione. L'azione del primo consiste nell'attrarre gli dèi per *simpatia* e in modo *religioso*. Quella del secondo è *magica*: cerca di soggiogare gli dèi con l'inganno. Quando nel corso delle vicende storiche questi comportamenti di fronte agli dèi scompaiono, le musiche che da esse derivano (la musica artistica) conservano l'eredità di tale antico substrato dottrinale. L'arte pura conserva sempre qualcosa di religioso; e gran parte della più tarda terapia musicale, o delle idee sull'educazione dell'uomo per mezzo della musica, manifesta ancora un'attitudine sicuramente magica.<sup>102</sup>

Conseguentemente, considerando il particolare status del «musicista», legato alle sue doti semidivine, cioè alla capacità di entrare in rapporto con l'essenza sonora delle cose, Schneider evidenzia due personaggi, con modelli mitici e sviluppi storici diversi. Il primo è quello del «musicista-sacerdote».

Nella maggior parte delle civiltà antiche il musicista è considerato un personaggio straordinario, talora semidivino, poiché – simile quasi al creatore – egli crea, si può dire, traendo dal nulla. Pur non disponendo di una materia palpabile, fa sorgere forme indubbiamente reali. E anche se non è il creatore, anche se è soltanto imitatore, ha pur sempre il potere di esercitare una certa influenza sulla natura acustica dei creatori di questo mondo. Benché la sua azione sia soltanto analogica, egli possiede la facoltà di udire la voce segreta di tutti gli oggetti animati o inanimati, e di rifletterli. Durante il sonno riceve la visita dei morti che gli conferiscono la capacità di trasformarsi in una dimora passeggera degli dèi. [...]

Il Rigveda ci riferisce che Vasishta, il primo musicista, era figlio di Mitra-Varuna e di Urvashi. Vasishta significa «colui che si erge in un vaso» [...] è un personaggio destinato al sacrificio. Egli è un canto, la cui missione consiste nel sacrificarsi dentro la sua caverna di risonanza, e nel dispiegarsi dello spazio. Ecco un carattere che definisce il musicista in quasi tutte le antiche tradizioni: egli è un personaggio di sacrificio, assillato dagli dèi o dalle anime dei morti, che hanno bisogno del suo canto. [...]

Vasishta è l'antenato celeste della casta dei musicisti-sacerdoti creatori, dei quali il Rigveda afferma che portano la luce in se stessi. Analoghi al creatore, la loro sede è la caverna del sacrificio situata sotto le radici dell'albero del mondo.<sup>103</sup>

Il secondo personaggio è quello del «musicista-sciamano».

Accanto a questo musicista-sacerdote è da segnalare un altro personaggio [...] di natura essenzialmente magica. È lo sciamano, che per mezzo del suo canto o del suo tamburo cerca di salire al cielo per posare la mano sugli dèi o sugli spiriti. Il

---

<sup>102</sup> *Ibidem*

<sup>103</sup> *Ivi*, pp. 54-55

modello mitico da cui tale personaggio sembra esser tratto non è il creatore [...] ma piuttosto l'eroe culturale di duplice natura, la cui potenza promana dalle facoltà di imitazione, che egli sviluppa sia con la sua voce sia con il suo strumento, chiamato talvolta «albero cantante». Questo albero è il «canale» attraverso cui le forze terrestri possono comunicare con le forze celesti. Come il suo antenato mitico (l'eroe culturale) lo sciamano è ora medico o produttore di pioggia, ora fabbro o cacciatore. [...]

Egli «tira» le sue melodie come si tira una freccia. Il suo strumento corrisponde all'albero, alla corda o alla scala di cui l'eroe culturale si servì nei tempi mitici per fare la spola tra il cielo e la terra. [...]

“Il musico-sacerdote e il mago [...] li ritroviamo in altre età trasformati in musico di corte e in bardo.”<sup>104</sup>

Gli elementi che emergono dalle ricerche di Schneider pongono dunque in evidenza l'importanza del suono come via di comunicazione fra terra e cielo, fra mondo naturale e soprannaturale, fra essere umano e Assoluto. Ciò pone la necessità di capire meglio in che modo il suono possa riflettere ed esprimere i rapporti che si stabiliscono fra i diversi piani dell'esistenza, e quindi di esaminare più dettagliatamente il valore simbolico del suono e della musica.

Allo stesso tempo, considerando che, come abbiamo visto, nella cultura dell'India (così come in altre culture arcaiche e tradizionali), il suono assume fondamentalmente un significato in rapporto al rituale, sarà utile, ai fini della nostra tesi, e prima di addentrarci più specificatamente nelle questioni del simbolismo, approfondire alcuni aspetti generali fondamentali e, per così dire, archetipici, della ritualità e dei miti. Questi aspetti sono stati studiati in modo approfondito da Mircea Eliade<sup>105</sup>.

### 3.2 RITUALE E MITO

Nel *Mito dell'Eterno Ritorno*, pubblicato a Parigi nel 1949, Eliade si propone di studiare «alcuni aspetti dell'ontologia arcaica o più esattamente le concezioni

---

<sup>104</sup> *Ibidem*

<sup>105</sup> Mircea Eliade (1907 – 1986) storico delle religioni, orientalista e accademico rumeno; uomo di grande cultura (parlava e scriveva correntemente otto lingue) partecipò in gioventù al movimento ultranazionalista della "Nuova Generazione Romana". Dopo la laurea sulla *Filosofia italiana*, si trasferì in India per studiare a Calcutta la filosofia indiana con Surendranath Dasgupta, e vi rimase fra il 1929 e il 1931. Dal 1933 al 1940 insegnò filosofia all'università di Bucarest. Sotto la dittatura militare e nazionalista di Ion Antonescu, venne nominato consigliere culturale dell'ambasciata rumena all'estero (ed appoggiò regimi totalitari). Alla fine della guerra mondiale si trasferì a Parigi, dove rimase fino al 1956. Qui insegnò, scrisse, ebbe contatti fittissimi con università e intellettuali di vari paesi: invitato da Jung, cominciò a partecipare alle conferenze di Eranos nel 1950. Dal 1957 fu professore di storia delle religioni all'Università di Chicago. Dal 1960 al 1972, insieme a Ernst Jünger, diresse la rivista di storia delle religioni *Antaios*. Morì a Chicago il 22 aprile 1986.

dell'essere e della *realtà* che emergono dal comportamento dell'uomo delle società premoderne»<sup>106</sup>. Nelle società premoderne, arcaiche o «tradizionali», per quanto non sia rinvenibile una formulazione scritta, «il simbolo, il mito, il rito esprimono [...] un complesso sistema di affermazioni coerenti sulla realtà ultima delle cose, sistema che può essere considerato come una vera e propria metafisica»<sup>107</sup>.

L'osservazione del comportamento generale dell'uomo arcaico rivela che

«gli oggetti del mondo esteriore, come gli atti umani propriamente detti, *non hanno valore intrinseco autonomo*. Un oggetto o un'azione acquistano un *valore*, e in questo caso, diventano *reali*, in quanto partecipano, in un modo o nell'altro, di una realtà che li trascende [...] In mezzo a tante altre pietre, una pietra diventa *sacra* – e di conseguenza si trova istantaneamente saturata d'essere – perché costituisce una ierofania, o possiede del *mana*, o la sua forma mostra un certo simbolismo o anche perché ricorda un atto mitico, ecc. L'oggetto appare come ricettacolo di una *forza esterna* che lo differenzia dal suo ambiente e gli conferisce *senso e valore*»<sup>108</sup>.

Allo stesso modo il significato e il valore degli atti umani non sono legati «al loro dato fisico bruto, ma al fatto che riproducono un atto primordiale, ripetono un esemplare mitico»<sup>109</sup>. Azioni quali la nutrizione, il matrimonio e l'orgia collettiva, non sono atti fisiologici o legati a necessità esclusivamente materiali, ma «rinviando a prototipi mitici; li si ripete perché sono stati consacrati all'origine (“in quel tempo”, *ab origine*) da déi, da “antenati” o da eroi»<sup>110</sup>. L'uomo arcaico «non conosce atto che non sia stato posto e vissuto anteriormente da un altro, da un altro che non era un uomo. Ciò che egli fa, è già stato fatto; la sua vita è la ripetizione ininterrotta di gesti inaugurati da altri. [...] Il gesto acquista senso [...] solamente nella misura esclusiva in cui riprende un'azione primordiale.

Eliade si concentra in particolare su tre aspetti della concezione di «realtà» presenti nelle culture arcaiche: quella derivante dall'«imitazione di un archetipo celeste»; quella legata alla partecipazione al «simbolismo del centro» e quella

---

<sup>106</sup> M. ELIADE, *Il mito dell'eterno ritorno. Archetipi e ripetizione*, Borla, Roma, 2010, p.13

<sup>107</sup> *Ibidem*

<sup>108</sup> *Ivi*, pp. 13-14

<sup>109</sup> *Ivi*, pp. 14-15

<sup>110</sup> *Ibidem*

per cui «rituali e gesti profani significativi [...] realizzano il senso a loro dato soltanto perché *ripetono* deliberatamente certi atti posti *ab origine* da déi, da eroi o da antenati»<sup>111</sup>.

Nelle antiche culture mesopotamica, giudaico-cristiana, iranica e indù, templi, città, montagne, la terra stessa, possiedono un loro «archetipo celeste»: tutto ciò che è visibile possiede un suo analogo invisibile sul cui suo modello poggia la realtà visibile.

Secondo le credenze mesopotamiche, il Tigre ha il suo modello nella stella Anunî, e l'Eufrate nella stella della Rondine. [...] Anche per i popoli altaici le montagne hanno un prototipo ideale nel cielo. [...] Nella cosmologia iranica di tradizione zervaita «ogni fenomeno terrestre, astratto o concreto, corrisponde a un termine celeste, trascendente, invisibile [...] Ogni cosa, ogni nozione si presenta sotto un duplice aspetto: quello di *mênôk* e quello di *gêtîk*. Vi è un cielo visibile: vi è quindi anche un cielo *mênôk* che è invisibile (*Bundahishn*, c. 1). La nostra terra corrisponde a una terra celeste. [...] La creazione è semplicemente sdoppiata. Dal punto di vista cosmogonico, lo stadio cosmico qualificato come *mênôk* è anteriore allo stadio *gêtîk*. [...] Sul monte Sinai, Jahvè mostra a Mosè la «forma» del santuario che dovrà costruirgli. [...] Una Gerusalemme celeste è stata creata da Dio prima che la città di Gerusalemme fosse costruita dalla mano dell'uomo. [...] Tutte le città regali indiane, anche moderne, sono costruite sul modello mitico della città celeste in cui abitava nell'era dell'oro (*in illo tempore*) il sovrano universale.<sup>112</sup>

Quelle parti del mondo che non possiedono un archetipo celeste, appartengono ad un altro modello mitico: i luoghi abitati da mostri e demoni, i mari sconosciuti, le regioni selvagge o disabitate «sono assimilate al caos; esse partecipano ancora della modalità indifferenziata, informe, precedente la creazione. Per questo, quando si prende possesso di un determinato territorio, cioè quando si comincia ad esplorarlo, si compiono riti che ripetono simbolicamente l'atto della creazione; la zona incolta è prima di tutto

---

<sup>111</sup> *Ivi*, p. 15

<sup>112</sup> *Ivi*, pp. 16-18

“cosmizzata”, poi abitata»<sup>113</sup>. Nell’India vedica, la costruzione dell’altare dedicato ad Agni rappresenta la presa di possesso di un territorio, lo stanziamento in esso: «Si dice che ci si è stanziati (avasyati) quando si è costruito un gârhapatya, e tutti quelli che costruiscono l’altare del fuoco sono stanziati» (avasitâh), dice il Çatapatha Brâhmana (7, 1, 1-4). [...] Ma l’erezione di un altare dedicato ad Agni è precisamente l’imitazione microcosmica della creazione. Anzi, un qualunque sacrificio è, a sua volta, la ripetizione dell’atto della creazione, come affermano esplicitamente i testi indù»<sup>114</sup>.

Dunque la trasformazione di un territorio selvaggio in uno «spazio vitale» coincide con la trasformazione da «caos» in «cosmos»; attraverso il rituale gli viene conferita una «forma» «che lo fa così diventare *reale*. Evidentemente la realtà si manifesta, per la mentalità arcaica, come forza, efficacia e durata. Perciò il reale per eccellenza è il *sacro*, poiché soltanto il sacro è in un modo assoluto, agisce efficacemente, crea e fa durare le cose»<sup>115</sup>.

Il secondo aspetto nella concezione della realtà dell’uomo arcaico riguarda il «simbolismo del centro» che Eliade così sintetizza: «a) la montagna sacra – su cui si incontrano il cielo e la terra – si trova al centro del mondo; b) ogni tempio o palazzo – e, per estensione, ogni città sacra o residenza regale – è una «montagna sacra», e diviene così un centro; c) essendo un *Axis Mundi*, la città o il tempio consacrati sono considerati come punto di incontro tra il cielo, la terra e l’inferno»<sup>116</sup>.

---

<sup>113</sup> *Ivi*, pp. 18-19

<sup>114</sup> *Ivi*, p. 20

<sup>115</sup> *Ibidem*

<sup>116</sup> *Ivi*, p. 21

Nelle credenze indù, il monte Meru si eleva al centro del mondo e sopra di lui brilla la stella polare. I popoli uralo-altaici conoscono anch'essi un monte centrale, Sumeru, sulla cima del quale è agganciata la stella polare. Secondo le credenze iraniche la montagna sacra, Haraberezaiti (El-bourz) si trova al centro della terra ed è collegata al cielo. [...] Ricordiamo che per i Semang della penisola di Malacca, al centro del mondo si eleva un'enorme roccia, Batu-Ribn, al di sotto della quale vi è l'inferno; una volta su Batu-Ribn un tronco d'albero si alzava verso il cielo. L'inferno, il centro della terra e la «porta» del cielo si trovano quindi sul medesimo asse e per mezzo di questo asse si effettuava il passaggio da una regione cosmica all'altra. [...]

Il nome stesso dei templi e delle torri sacre babilonesi testimonia la loro assimilazione alla montagna cosmica [...]. Babilonia era una Bâb-ilâni, una «porta degli dèi», poiché lì gli dèi discendevano sulla terra. [...] La capitale del sovrano cinese [...] si trova al centro dell'universo, presso l'albero miracoloso «legno eretto» (*Kien-mou*), dove si incontrano le tre zone cosmiche: cielo, terra e inferno.<sup>117</sup>

Il centro assume inoltre, in molte culture, un valore simbolico fondamentale nelle concezioni cosmologiche.

La sommità della montagna cosmica non è soltanto il punto più alto della terra, ma è anche l'ombelico della terra, il punto in cui ha avuto inizio la creazione. Ne consegue anche che le tradizioni cosmologiche esprimono il simbolismo del centro in termini che si direbbero improntati all'embriologia.

[...] Nel *Rig-Veda* (per esempio, 10, 149) l'universo è concepito come se la sua estensione fosse partita da un punto centrale. La creazione dell'uomo, replica della cosmogonia, è avvenuta ugualmente in un punto centrale, nel centro del mondo. Secondo la tradizione mesopotamica, l'uomo è stato creato all'«ombelico della terra», in UZU (carne) SAR (legame) KI (luogo, terra), là dove si trova anche *Dur-an-ki*, il «legame tra il cielo e la terra».<sup>118</sup>

Il «centro» è quindi la zona del sacro per eccellenza, quella della «realtà assoluta», afferma Eliade; si trovano in un centro molti altri simboli della realtà assoluta, come l'albero della vita e dell'immortalità; e la via di accesso al centro rappresenta spesso una via piena di ostacoli.

La via che conduce al centro è una «via difficile» (*dûrohana*) e questo si verifica a tutti i livelli del reale: circonvoluzioni difficoltose di un tempo [...]; pellegrinaggio ai

---

<sup>117</sup> *Ivi*, pp. 21-23

<sup>118</sup> *Ivi*, p. 25

luoghi santi [...]; peregrinazioni piene di pericoli delle spedizioni eroiche [...]. Il cammino è arduo, disseminato di pericoli, poiché è un rito di passaggio dal profano al sacro, dall'effimero e dall'illusorio alla realtà e all'eternità, dalla morte alla vita, dall'uomo alla divinità. L'accesso al «centro» equivale a una consacrazione, a una iniziazione; a un'esistenza ieri profana e illusoria, succede ora una nuova esistenza, reale, durevole ed efficace.<sup>119</sup>

In stretto rapporto al simbolismo del centro sta il terzo aspetto centrale delle concezioni dell'uomo arcaico, la ripetizione di certi atti fondanti in un tempo originario: «ogni creazione ripete l'atto cosmogonico per eccellenza: la creazione del mondo; [...] di conseguenza, tutto ciò che è *fondato*, lo è al centro del mondo (poiché, come sappiamo, la creazione stessa si è effettuata a partire da un centro).

In India, «prima di porre una sola pietra... l'astrologo indica il punto delle fondamenta che si trova al di sopra del serpente che sostiene il mondo. Il maestro muratore intaglia un palo nel legno di un albero *khadira* e lo pianta nel suolo, al centro di una noce di cocco, esattamente nel punto designato, per bene fissare la testa del serpente» [Margaret Sinclair Stevenson, *The Rites of the Twice-Born*, Londra 1920, p. 354]. Una pietra di base (*padmaçilâ*) è posta sopra al palo; la pietra angolare si trova così esattamente al «centro del mondo». Ma l'atto di fondazione ripete anche l'atto cosmogonico poiché «fissare», piantare il palo nella testa del serpente, equivale a imitare il gesto primordiale di Soma (*Rig-Veda*, 2, 12, 1) o di Indra, quando «ha colpito il serpente nel suo covo» (*Ibid.*, 6, 17, 9), quando il suo lampo gli ha «tagliato la testa» (*Ibid.*, 1, 52, 10). Il serpente simboleggia il caos, l'amorfo non manifestato. Indra incontra Vr̥tra (*Ibid.*, 4, 19, 3), non diviso (*aparvan*), non sveglio (*abudhyam*), dormiente (*abudhyamânânam*), immerso nel più profondo sonno (*sushupânânam*), disteso (*âçayânânam*). Folgorarlo e decapitarlo equivale all'atto della creazione con passaggio del non manifestato al manifestato, dell'amorfo al formale. Vr̥tra aveva confiscato le acque e le custodiva nelle viscere delle montagne. Questo significa: 1) o che Vr̥tra era il signore assoluto – come lo era Tiamat o una qualunque divinità ofidia – di tutto il caos precedente la creazione; 2) oppure che il grande serpente [...] aveva lasciato il mondo intero devastato dalla siccità. [...] Vr̥tra «impedisce» al mondo di *farsi* o di *durare*.<sup>120</sup>

La teoria implicita in questi riti si può ricondurre alla convinzione che nulla può durare se non è «animato», cioè dotato, attraverso il sacrificio, di un'«anima», così come emerge dal prototipo del rito di costruzione, un sacrificio (spesso di un mostro o di un macrantropo cosmico) risalente al tempo della

---

<sup>119</sup> *Ivi*, p. 27

<sup>120</sup> *Ivi*, pp. 28-29

fondazione del mondo.

Eliade così sintetizza l'intero processo di costruzione della realtà per l'uomo delle culture arcaiche:

Per assicurare la *realtà* e la *durata* di una costruzione, si ripete l'atto divino della costruzione esemplare: la creazione dei mondi e dell'uomo. Prima di tutto, la «realtà» del luogo è ottenuta con la consacrazione del terreno, cioè con la sua trasformazione in un «centro», poi, la validità dell'atto di costruzione è confermata dalla ripetizione del sacrificio divino. Naturalmente, «la consacrazione del centro» avviene in uno spazio qualitativamente distinto dallo spazio profano. Con il paradosso del rito, ogni spazio consacrato coincide con il centro del mondo, proprio come il tempo di un qualsiasi rituale coincide con il tempo mitico dell'«inizio». Con la ripetizione dell'atto cosmogonico, il tempo concreto, in cui si effettua la costruzione, è proiettato nel tempo mitico, *in illo tempore*, in cui è avvenuta la fondazione del mondo. Così sono assicurate la *realtà* e la *durata* di una costruzione, non soltanto dalla trasformazione dello spazio profano in uno spazio trascendente («il centro», ma anche dalla trasformazione del tempo concreto in tempo mitico [...] in un «tempo sacro», «in quel tempo» (*in illo tempore ad origine*), cioè quando il rituale è stato compiuto per la prima volta da un dio, da un antenato o da un eroe<sup>121</sup>.

Dunque, quando esaminiamo il rituale, scopriamo un modello archetipico divino al quale esso si uniforma riproducendolo ed imitandolo: «Dobbiamo fare quello che gli dèi fecero all'inizio» (*Çatapatha Brâhmana*, 7, 2, 1, 4). «Così hanno fatto gli dèi, così fanno gli uomini» (*Taîtirîya Brâhmana*, 1, 5, 9, 4)<sup>122</sup>. Tale rito, per essere efficace, deve essere una ripetizione esatta dell'azione compiuta dagli dèi, dall'eroe o dagli antenati «all'inizio dei tempi». Eliade porta molti esempi provenienti dalle culture più antiche.

Nell'Egitto degli ultimi secoli [...] la potenza del rito e del verbo che possedevano i sacerdoti era dovuta all'imitazione del gesto primordiale del dio Thot, che aveva creato il mondo con la forza del suo Verbo. La tradizione iranica sa che le feste religiose sono state intaurate da Ohrmazd per commemorare la tappa della creazione del cosmo, che durò un anno. [...] L'uomo non fa che ripetere l'atto della creazione, il suo calendario religioso commemora nello spazio di un anno tutte le fasi cosmogoniche che vi sono state *ad origine*. [...] Anche il sabato giudaico-cristiano è ancora una imitatio Dei; il riposo del sabato riproduce il gesto primordiale del Signore, poiché il settimo giorno della creazione Dio «si riposò di tutta l'opera che aveva compiuta» (Gen. 2, 1).<sup>123</sup>

Particolarmente significativo è il modello divino dei riti matrimoniali, in quanto il matrimonio umano

---

<sup>121</sup> *Ibidem*

<sup>122</sup> *Ivi*, p. 30

<sup>123</sup> *Ivi*, p. 31

riproduce la ierogamia, più precisamente l'unione tra il cielo e la terra. «Io sono il cielo», dice il marito, «tu sei la terra» (*dyaus aham, pritiṁ tvan; Brhadaranyaka Upanisad*, 6, 4, 20).

[...] Nel rituale di procreazione trasmesso dalla *Brhadaranyaka Upanisad*, l'atto generatore diviene una ierogamia di proporzioni cosmiche che mobilita tutto il gruppo di dèi: «Che Visnù prepari la matrice; che Tvashtar prepari le forme; che Prajapati si riversi; che Dhatar deponga in te il germe» (6, 4, 21). Didone celebra il suo matrimonio con Enea in mezzo ad una violenta tempesta [...] la loro unione coincide con quella degli elementi; il cielo stringe la sua sposa, dispensando la pioggia fertilizzante

La struttura di questi riti si fonda non solo nella imitazione di azioni esemplari, ad es. l'unione fra il cielo e la terra, ma soprattutto sul «risultato di questa ierogamia, cioè la *creazione cosmica*»<sup>124</sup>, in quanto «il mito cosmogonico serve [...] anche a ogni altra cerimonia che ha per scopo la restaurazione della *pienezza integrale*; per questo si recita il mito della creazione del mondo in occasione di guarigioni, fecondità, nascita, lavori agricoli, ecc. La cosmogonia rappresenta la creazione per eccellenza»<sup>125</sup>.

Nel mondo arcaico ogni azione «non profana» ha un suo senso preciso e partecipa in qualche misura al «sacro»; sono considerate tali le danze delle origini, la cerimonia di consacrazione del re, l'utilizzo farmaceutico di certe erbe, la giustizia umana fondata su una certa idea di «legge» e molte azioni quotidiane;

le opere dell'arte umana sono imitazioni di quelle dell'arte divina» (*Aitareya Brâhmana*, 6, 27; cfr. Platone, *Leggi*, 667-669; *Politico*, 306d, ecc.) è una costante delle estetiche arcaiche le opere d'arte [...] anche lo stato di beatitudine, l'*eudaimonia*, è un'imitazione della condizione divina, per tralasciare le diverse specie di *enthusiasmos* create nell'anima dell'uomo dalla ripetizione di certe azioni realizzate dagli dèi in illo tempore (orge dionisiache, ecc.): «L'attività di Dio, la cui beatitudine sorpassa ogni cosa, è puramente contemplativa, e fra le attività umane la più beata di tutte è quella che maggiormente si avvicina all'attività divina» (*Et. Nic.*, 17, 78b, 21); «per rendersi il più simile possibile a Dio» (*Teeteto*, 176e); «*haec hominis est perfectio, similitudo Dei*» (san Tommaso d'Aquino)<sup>126</sup>

L'essere umano nelle culture arcaiche, per sentirsi davvero «reale», imita o ripete un archetipo, «si riconosce come *reale*, cioè come veramente se stesso,

---

<sup>124</sup> *Ivi*, p. 32

<sup>125</sup> *Ivi*, p. 33

<sup>126</sup> *Ivi*, pp. 39-40

soltanto nella misura in cui cessa proprio di esserlo»<sup>127</sup>.

Parallelamente, la ripetizione degli archetipi comporta «l'abolizione implicita del tempo profano, della durata, della «storia» e colui che riproduce il gesto esemplare si trova così trasportato nell'epoca mitica, in cui avvenne la rivelazione di quel gesto esemplare»<sup>128</sup> e ciò avviene «soltanto a intervalli essenziali, cioè nel momento in cui l'uomo è *veramente se stesso*: al momento dei rituali o degli atti importanti»<sup>129</sup>

Esaminando la concezione del tempo nelle culture arcaiche, particolare importanza assumono le cerimonie periodiche, relative alla «cacciata annuale dei demoni, delle malattie e dei peccati» e i «rituali dei giorni che precedono e seguono l'anno nuovo».

Nella maggior parte delle società primitive l'«anno nuovo» equivale all'abolizione del tabù dal nuovo raccolto, che viene così proclamato commestibile e inoffensivo per tutta la comunità. [...] «frazioni del tempo» sono ordinate dai rituali che presiedono al rinnovo delle riserve alimentari; cioè dai rituali che assicurano la continuità della vita intera. [...]

Esiste ovunque una concezione della fine e dell'inizio di un periodo temporale, fondata sull'osservazione dei ritmi biocosmici, che si inquadra in un sistema più vasto, quelle delle purificazioni periodiche [...] e della rigenerazione periodica della vita. [...] durante questa frazione di tempo che è l'«anno» assistiamo non soltanto alla cessazione effettiva di un determinato intervallo temporale e all'inizio di un altro intervallo, ma anche all'*abolizione* dell'anno passato e del tempo trascorso. [...] La rigenerazione è, come indica il nome stesso, una nuova nascita. [...]

Questa cacciata annuale dei peccati, delle malattie e dei demoni, è in fondo un tentativo di restaurazione, anche momentanea, del tempo mitico primordiale, del tempo «puro», quello dell'«istante» della creazione. Ogni anno nuovo è una ripresa del tempo dal suo inizio, cioè una ripetizione della cosmogonia.<sup>130</sup>

La concezione dell'annullamento ciclico del tempo si accompagna dunque al tentativo di ristabilire, in quel tempo mitico, l'unità primordiale che precede la creazione. Questo aspetto risulta dominante nel sacrificio brahmanico.

Ogni sacrificio brammanico segna una nuova creazione del mondo (cfr. per esempio *Çatapatha Brâhmana*, 6, 5, 1 ss.). Infatti la costruzione dell'altare sacrificale è concepita come una «creazione del mondo»: l'acqua nella quale si impasta l'argilla è

---

<sup>127</sup> *Ivi*, p. 42

<sup>128</sup> *Ivi*, p. 43

<sup>129</sup> *Ibidem*

<sup>130</sup> *Ivi*, pp. 57-60

l'acqua primordiale; l'argilla che serve di base all'altare è la terra; le pareti laterali rappresentano l'atmosfera, ecc. Inoltre ogni fase della costruzione dell'altare è accompagnata da strofe esplicite nelle quali viene precisata la regione cosmica che è appena stata creata (*Çat. Brâhmana*, 1, 9, 2, 29; 6, 5, 1 ss.; 7, 2, 12; 7, 3, 1; 7, 3, 9). Ma se l'erezione dell'altare imita l'atto cosmogonico, il sacrificio propriamente detto ha un altro scopo: rifare l'unità primordiale, quella che esisteva prima della creazione. Poiché Prajâpati creò il cosmo con la sua propria sostanza, una volta che se ne fu privato, «ebbe paura della morte» (*Çat. Brâhmana*, 10, 4, 2, 2) e gli dèi gli portarono offerte per ricostituirlo e rianimarlo. In un modo affatto analogo, colui che ai nostri giorni celebra il sacrificio riproduce questa ricostituzione primordiale di Prajâpati. «Chiunque, che abbia compreso ciò, compia una buona azione, o anche si accontenti di comprendere [senza praticare nessun rituale], ricostituisce la divinità fatta a pezzi [rendendola] intera e completa» (*Çat. Brâhmana*, 10, 4, 3, 24, ecc.). Lo sforzo cosciente del sacrificante per ristabilire l'unità primordiale, cioè per ricostituire il tutto che precedette la creazione, è una caratteristica molto importante dello spirito indù, assetato dell'unità primordiale; [...] a ciascun sacrificio il bramano riattualizza l'atto cosmogonico archetipico e [...] questa coincidenza tra l'«istante mitico» e il «momento attuale» suppone sia l'abolizione del tempo profano che la rigenerazione continua del mondo.<sup>131</sup>

È interessante notare che anche nei rituali di guarigione la ripetizione della cosmogonia assume un posto centrale: «la vita non può essere *riparata*, ma soltanto *ricreata*» e ciò può avvenire soltanto ripristinando il momento iniziale della creazione.

Infatti presso parecchi popoli primitivi la guarigione comporta come elemento essenziale la *recitazione del mito cosmogonico*; questo è attestato, per esempio, presso le tribù più arcaiche dell'India, i Bhils, i Santalis, i Baigas. Per mezzo dell'attualizzazione della creazione cosmica, modello esemplare di ogni «vita», si spera di restaurare la salute fisica e l'integrità spirituale del malato. [...]

Presso i Navaho, come presso i polinesiani, il mito cosmogonico è seguito dalla recitazione dei miti d'origine che contengono la storia mitica di tutti gli «inizi». [...] Questo è molto importante per la comprensione della medicina «primitiva» e tradizionale. Sia nell'Oriente antico che in tutte le tradizioni mediche «popolari», dell'Europa o altrove, un rimedio diventa efficace soltanto se si conosce la sua origine e se, di conseguenza, si rende la sua applicazione *contemporanea al momento mitico della sua scoperta*. Ecco perché in un così gran numero di incantesimi, si ricorda la «storia» della malattia o del demone che la provoca, evocando contemporaneamente l'istante in cui una divinità o un santo è riuscito a domare il male.<sup>132</sup>

Connessa a questa idea troviamo, nell'uomo arcaico, il rifiuto «di accettarsi come essere storico», di accordare un valore a tutti quegli avvenimenti concreti, che non possiedono un modello archetipico, e che, quindi, costituiscono la durata concreta; «cogliamo in tutti questi riti e in tutti questi atteggiamenti la *volontà di svalorizzazione del tempo*. [...] Come il mistico, come l'uomo religioso in generale, il primitivo vive in un continuo presente [...] egli *ripete* i gesti di *qualcun*

<sup>131</sup> *Ivi*, pp. 81-82

<sup>132</sup> *Ivi*, pp. 85-87

*altro* e attraverso questa ripetizione vive ininterrottamente in un presente atemporale»<sup>133</sup>.

Rispetto al rinnovamento continuo del tempo, per durate inferiori all'anno, dobbiamo anche sottolineare il ruolo delle credenze relative alla luna, che si ritrovano diffuse in tutta l'antichità.

La luna è il primo morto, ma anche il primo morto che risuscita. [...] Se la luna serve per «misurare» il tempo (nelle lingue indoeuropee la maggior parte dei termini che designano il mese e la luna derivano dalla radice *me-*, che ha dato in latino sia *mensis* che *mentior*, «misurare»), se le sue fasi rivelano – molto prima dell'anno solare e in modo molto più concreto – un'unità di tempo (il mese), essa rivela nello stesso tempo l'«eterno ritorno».

Le fasi della luna – apparizione, crescita, decrescita, scomparsa seguita da riapparizione alla fine di tre notti di tenebre – hanno avuto una funzione immensa nell'elaborazione delle concezioni cicliche. [...]

Il ritmo lunare non solamente rivela corti intervalli (settimana, mese) ma serve anche di archetipo per durate considerevoli: infatti, la «nascita» di una umanità, la sua crescita, la sua decrepitezza [...] e la sua scomparsa sono assimilate al ciclo lunare. [...] Proprio come la scomparsa della luna non è mai definitiva, poiché è necessariamente seguita da una luna nuova, la scomparsa dell'uomo non lo è di più.<sup>134</sup>

Morte e rinascita dell'uomo appaiono dunque legate da un processo continuo di rigenerazione, che, annullando il tempo profano, e riattraversando il punto di inizio, è portatore di nuova forza e vita. Su questo «eterno ritorno» si fonda, secondo Eliade, gran parte dell'ontologia delle culture arcaiche.

La morte dell'uomo e quella dell'umanità sono indispensabili per la loro rigenerazione. Una qualsiasi forma, per il fatto stesso che esiste come tale e che dura, si indebolisce e si logora; per riprendere vigore, deve essere riassorbita nell'amorfo, anche se per un solo istante, essere reintegrata nell'umanità primordiale da cui è sorta; in altri termini rientrare nel «caos» (sul piano cosmico), nell'«orgia» (sul piano sociale), nelle «tenebre» (per le sementi), nell'«acqua» (battesimo sul piano umano, «Atlantide» sul piano storico, ecc.).

Possiamo osservare che ciò che domina in tutte queste concezioni cosmico-mitologiche lunari è il ritorno ciclico di quello che è stato prima, in una parola, l'«eterno ritorno». [...] la struttura ciclica del tempo, che si rigenera a ogni nuova «nascita», su qualsiasi piano essa avvenga. Questo «eterno ritorno» tradisce un'ontologia non contaminata dal tempo e dal divenire. [...] non si produce nulla di nuovo nel mondo, poiché tutto è solamente la ripetizione degli stessi archetipi primordiali; questa ripetizione, attualizzando il momento mitico, in cui il gesto archetipico fu rivelato, mantiene incessantemente il mondo nel medesimo istante aurorale degli inizi. Il tempo non fa che rendere possibile la comparsa e l'esistenza delle cose, e non ha nessuna influenza decisiva su questa esistenza – poiché anch'esso si rigenera

---

<sup>133</sup> *Ivi*, pp. 88

<sup>134</sup> *Ivi*, pp. 88-89

continuamente.<sup>135</sup>

L'analisi del mito costituisce un altro contributo importante rispetto alle tematiche che stiamo trattando, ed in particolare quel tipo di mito che Eliade definisce «vivente», cioè che «fornisce modelli per la condotta umana e conferisce, con ciò stesso, significato e valore all'esistenza»<sup>136</sup>.

Il mito, in quanto realtà culturale complessa, può essere analizzata da prospettive diverse, ma, in modo più generale, può essere definito come segue.

Il mito narra una storia sacra; riferisce un avvenimento che ha avuto luogo nel Tempo primordiale, il tempo favoloso delle «origini». In altre parole, il mito narra come, grazie alle gesta degli Esseri Soprannaturali, una realtà è venuta ad esistenza, sia che si tratti della realtà totale, il Cosmo, o solamente di un frammento di realtà [...]. Il mito quindi è sempre la narrazione di una «creazione»: riferisce come una cosa è stata prodotta, ha cominciato ad *essere*. Il mito parla solo di ciò che è accaduto *realmente*, di ciò che si è pienamente manifestato. [...] Insomma i miti descrivono le diverse, e talvolta drammatiche, irruzioni del sacro (o del «soprannaturale») nel Mondo. È questa irruzione del sacro che fonda realmente il Mondo e che lo fa come è oggi.<sup>137</sup>

Il mito trae la sua veridicità dal fatto di essere come una storia sacra, e, proprio perché riporta gesta di Esseri Soprannaturali, «diventa il modello esemplare di tutte le attività umane significative»<sup>138</sup>; «la funzione principale del mito è di rivelare i modelli e di tutte le attività umane significative»<sup>139</sup>.

Proprio perché i miti raccontano gli avvenimenti primordiali che hanno determinato ciò che l'uomo è oggi «il mito è, per l'uomo arcaico, una questione importantissima [...] Il mito gli insegna le «storie» primordiali che lo hanno formato esistenzialmente»<sup>140</sup>. È dunque essenziale conoscere i miti perché «ricordandoseli, riattualizzandoli, è in grado di ripetere ciò che gli Dei, gli Eroi o gli Antenati hanno fatto *ab origine*. Conoscere i miti significa apprendere il segreto dell'origine delle cose. In altri termini, si apprende non soltanto come le cose sono venute ad esistenza, ma anche dove trovarle e come farle riapparire quando scompaiono»<sup>141</sup>.

---

<sup>135</sup> *Ivi*, p. 91

<sup>136</sup> M. ELIADE, *Mito e realtà*, Borla, Roma, 2007, p.24

<sup>137</sup> *Ivi*, pp. 27-28

<sup>138</sup> *Ibidem*

<sup>139</sup> *Ivi*, p. 30

<sup>140</sup> *Ivi*, p. 34

<sup>141</sup> *Ivi*, pp. 35-36

Il contenuto dei miti è considerato un segreto che non può essere raccontato indifferentemente e di solito viene comunicato ai neofiti durante i riti di iniziazione, in quanto la storia narrata dal mito «costituisce una conoscenza di ordine esoterico [...] accompagnata da una potenza magico-religiosa»<sup>142</sup>.

Possiamo dunque sintetizzare le principali caratteristiche dei miti nelle società arcaiche dicendo che: il mito costituisce «la Storia degli atti degli Esseri Soprannaturali»; questa Storia è considerata «assolutamente vera [...] e sacra»; il mito si riferisce sempre a una «creazione», racconta cioè come qualche cosa «è venuta ad esistenza»; conoscere il mito significa conoscere l'«origine» delle cose e poterle padroneggiare, una conoscenza che «si vive ritualmente»; quando si vive il mito «si è presi dalla potenza sacra, esaltante, degli avvenimenti che si ricordano e si riattualizzano»<sup>143</sup>.

I miti rappresentano dunque «i paradigmi di ogni atto umano significativo». «Vivere» i miti costituisce un'esperienza squisitamente «religiosa»<sup>144</sup>, profondamente diversa dall'esperienza ordinaria della vita quotidiana.

---

<sup>142</sup> *Ivi*, p. 37

<sup>143</sup> *Ivi*, pp. 40-41

<sup>144</sup> *Ibidem*

### 3.3 SUONO E SIMBOLO

Veniamo ora a considerare la concettualizzazione del suono in ambito simbolico ripartendo dal lavoro di Schneider.

La natura del simbolo, secondo l'autore, può essere compresa studiandone la funzione nelle antiche civiltà superiori e presso i popoli cosiddetti primitivi. «Facendo questo si noterà che il punto di partenza è la convinzione che dietro ogni parvenza esteriore stia un principio creatore il quale, pur essendo inattuabile, può essere intravisto dall'intuizione umana»<sup>145</sup>.

Schneider, riferendosi agli studi di Fischer-Barnicol [H. A. FISCHER-BARNICOL *Gestalt als Transparenz*, in «Antaios», IX, 1967, pp. 107-125; *Die Präsenz in der symbolischen Erfahrung*, in «Symbolon», VI, 1968, pp. 107-136], così descrive gli elementi caratterizzanti del simbolo.

Il simbolo costituisce il più intenso e insieme più elementare mezzo di espressione di una realtà attraverso un'altra realtà. Attraverso il simbolo una forza trascendente, propriamente intangibile e invisibile, può trasparire in un oggetto concreto. In altre parole: il simbolo è una realtà materiale la cui configurazione permette a una realtà spirituale e dinamica di manifestarsi. Un elemento sovratemporale e sovraspaziale traluce fugacemente in una materia che è estranea alla sua natura.<sup>146</sup>

Il simbolo, in quanto oggetto, non si identifica tout court con realtà simboleggiata, «la realtà simboleggiata non si confonde mai con la materia che ne è veicolo», ma è piuttosto un mezzo attraverso il quale la «forza, non raffigurabile sensibilmente e come nascosta nell'ombra», rende palese la sua attività. Allo stesso modo in cui, afferma Schneider, l'anima umana può manifestarsi nel corpo o nel linguaggio.

Il simbolo è quindi un'autorealizzazione di questa forza, di questo essere in qualcosa d'altro. «Ora questa autorealizzazione determina una presenza; ed in base a tale presenza si istituisce una relazione tra le due componenti del simbolo. [...] in tale incontro la forza spirituale simboleggiata si esterna sensibilmente, mentre il campo della sua azione, come purificato, tende all'universalità dell'astrazione»<sup>147</sup>.

---

<sup>145</sup> M. SCHNEIDER, *Il Significato della Musica*, op. cit., p. 69

<sup>146</sup> *Ibidem*

<sup>147</sup> *Ivi*, p. 70

Alain Daniélou fornisce una visione analoga del linguaggio dei simboli, individuandone, come funzione principale, quella di stabilire corrispondenze

per rappresentare qualche cosa in termini di qualcos'altro. La trasposizione di un ordine di cose può avvenire unicamente con l'aiuto di equivalenti, evidenti o arbitrari, chiamati simboli. [...] Un simbolo è l'espressione analogica, percettibile, di un oggetto o di un'idea. [...]

Un simbolo può essere naturale o convenzionale. La relazione diretta tra due ordini di cose, l'intersezione di due realtà o di due aspetti dell'esistenza, è la radice dei simboli naturali.

Nella teoria cosmologica induista il simbolismo è concepito come estrinsecazione di una realtà, come ricerca di punti particolari in cui diversi mondi si incontrano e dove la relazione tra entità che appartengono a ordini differenti può diventare palese.

Secondo questa concezione dell'universo, tutti gli aspetti del manifesto provengono da principi comuni e hanno, per così dire, antenati comuni. Esistono dunque un parallelismo sicuro e molte equivalenze tra i suoni, le forme, i numeri, i colori, le idee, come pure tra gli stati sottili e trascendenti e le forme materiali. [...] Il simbolismo vero, lungi dall'essere inventato dall'uomo, scaturisce dalla natura stessa, la quale non è altro che la concretizzazione, il simbolo di una realtà più elevata.

Quelli che noi immaginiamo come aspetti del divino sono essenzialmente i prototipi più o meno astratti della poliedricità del manifesto. [...] Le varie mitologie sono modi di concepire gli stati superiori o trascendenti dell'essere, rappresentati come dèi e avvicinati attraverso i simboli.<sup>148</sup>

Schneider, introduce le nozioni di «energia» e «analogia», per chiarire alcune implicazioni nel suo discorso sul simbolismo. Riprende il pensiero di Fischer-Barnicol, secondo il quale la filosofia europea, verso la fine del Medioevo, aveva lasciato cadere il concetto di «energia fluente» sostituendolo con quello di «causalità»: l'idea di un «flusso continuo di energia» veniva sostituita da quella di una successione di cause, detronizzando «la potenza creatrice concepita come ritmo indiviso e indivisibile», concezione che contrasta, per Schneider, con l'osservazione della natura, dove «il ciclo continuo di dispersione e di rigenerazione e l'ininterrotto mutare della materia ci dimostrano che l'esistenza di un flusso ritmico è perpetua, e che, propriamente, il muoversi della forza creatrice *precede* le forme create. *Forma dat esse*. È la forza capace di creare le forme che dà agli esseri la loro esistenza. Giustamente Bergson dice che il mutamento non ha bisogno di un supporto e che il movimento non implica una realtà soggetta al movimento, perché reale – e il costitutivo stesso della

---

<sup>148</sup> ALAIN DANIELÉLOU, *Miti e dèi dell'India*, RCS Libri, Milano, 2002, pp. 19-20

realtà – è il mutamento [H. Bergson, *La pensée et le mouvant*, 1934, pp. 185, 190]»<sup>149</sup>.

Anche il concetto di «analogia» è importante all'interno del pensiero simbolico in quanto «numerose forme esistenziali possono essere considerate come analoghe, a patto che siano sottomesse almeno transitoriamente al medesimo ritmo. Tale analogia permane anche quando gli oggetti coordinati ritmicamente appartengono a ordini completamente diversi<sup>150</sup> [...], poiché l'esperienza simbolica non si fonda sul pensiero concettuale; essa infatti è attuata essenzialmente con una intuizione estetica e immediata». E, riprendendo Bergson, «intuizione significa "coscienza immediata, visione che a malapena si distingue dall'oggetto veduto, conoscenza che è contatto e anche coincidenza. È poi coscienza liberata, che preme sul confine di una incoscienza, che cede e che resiste, che si arrende e si riprende" [*ibidem*, p. 35]»<sup>151</sup>.

Dunque l'esperienza simbolica rappresenta non una forma linguistica, ma un'esperienza semioscienze di un ritmo comune fra idee e oggetti diversi, che non possiede un significato concettuale, ma un *senso*;

«senso che non è espresso in una formula logica, ma in un ritmo che raggruppa e comprime gli elementi dati e li confonde per rifonderli. È così che il passato potrà divenire presente, gli elementi tra loro eterogenei saranno resi omogenei, e trasparirà il loro substrato ritmico comune. Ora, se l'uomo si mostra capace di afferrare le analogie create da un ritmo comune, il simbolo può divenire mediazione fra l'uomo e la forza simboleggiata. Il procedimento è quello di una coordinazione ritmica. Il simbolo, che in virtù delle analogie abbraccia i piani più diversi, offre anche agli esseri umani la possibilità di incorporare la loro propria attività nel ritmo comune e, per ciò stesso, di oltrepassare il proprio pensiero concettuale, partecipando secondo un modo puramente ritmico a tale nuova realtà»<sup>152</sup>.

E' proprio questa caratteristica ritmica-simbolica ad esempio, sostiene Schneider, a rendere la «preghiera proferita parlando» la prova dell'esistenza di Dio formulata da Anselmo di Canterbury: non una teoria fondata «sulla concatenazione logica delle idee», ma il «suo carattere fondamentale [...] di preghiera, la cui cadenza tocca il substrato più profondo dell'esistenza umana»<sup>153</sup>.

Dunque il ritmo sonoro si dimostra un veicolo adeguato a far trasparire un elemento trascendente in una realtà del mondo materiale, proprio perché

---

<sup>149</sup> M. SCHNEIDER, *Il Significato della Musica*, op. cit., pp. 70

<sup>150</sup> Il concetto di coordinamento fra oggetti appartenenti a ordini di diversi livelli, ed in particolare fra scultura, cosmologia e suono, costituisce il nucleo centrale del celebre studio di Schneider sui capitelli dei chiostri di San Cugat e di Gerona, dal titolo *Singende Steine. Rhythmus-Studien an 3 katalanischen Kreuzgängen romanischen Stils*, Bärenreiter, Kassel/ Basel 1955; l<sup>a</sup> traduzione italiana dal titolo *Pietre che cantano: Studi sul Ritmo di tre chiostri catalani di stile romanico*, Archè, Milano, 1976

<sup>151</sup> *Ibidem*

<sup>152</sup> *Ibidem*

<sup>153</sup> *Ibidem*

«spoglio di ogni forma o immagine concreta, che potrebbero essere un ostacolo alla natura immateriale e dinamica di una simile manifestazione»<sup>154</sup>.

A questo aspetto appare legata, in alcune tradizioni, il mito della genesi del mondo, come l'esternarsi del ritmo creatore che si realizza nella «Parola di Dio», una «parola» che si colloca su un altro piano rispetto alle cose tangibili, che «appartiene dunque a un linguaggio primordiale, imparentato più con la musica che con il linguaggio nel senso comune del termine»<sup>155</sup>. Nell'esperienza comune il rapporto fra noi e le cose, infatti, è continuamente mediato da concetti e lo strumento che può introdurci nel ritmo fondamentale deve avere, come la musica, una natura più immateriale, slegata da un condizionamento concettuale.

Non a caso la musica ha potuto acquisire un'importanza capitale nei riti antichi; in nessun'altra arte infatti un ritmo simboleggiato può giungere nella stessa misura a trasparire, anzi a farsi tangibile, come nel canto, che ci permette di integrarci totalmente in un determinato ritmo. E poiché ogni buona esecuzione di un ritmo è sempre un fenomeno inconsapevole, le condizioni psicologiche per la realizzazione del simbolo sono le migliori possibili. [...] Un ritmo musicale [...] pur sviluppandosi secondo una forte evidenza plastica, si presenta sempre nella maniera fuggevole che è così connaturata al simbolo. È in questo ordine di idee che ho designato il canto rituale dei popoli primitivi come «il corpo dell'Invisibile», ossia come realtà in parte tangibile e in parte intangibile<sup>156</sup>

Rispetto al contesto arcaico Schneider parla più propriamente di «musica naturale», indipendente dal metro convenzionale o dall'estetica propria di una data cultura, essendo composta di «suoni che l'uomo emette spontaneamente, sia come espressione del ritmo interiore della propria persona, sia come imitazione dei rumori della natura [...] una musica essenzialmente improvvisata [...] punto di partenza nella nascita del simbolo prodotto dall'uomo»<sup>157</sup>, distinguendola da quella «artistica», nella quale «la base del simbolo non è altro che una *immagine* trasferita sul piano acustico. Nella musica naturale, al

---

<sup>154</sup> *Ivi*, p. 72

<sup>155</sup> *Ibidem*

<sup>156</sup> *Ivi*, p. 73

<sup>157</sup> *Ibidem*

contrario, la base del simbolo è il suono, e la visibilità deriva da una visualizzazione posteriore al suono»<sup>158</sup>. Nella musica artistica quindi il valore simbolico del suono verrebbe mediato dall'uso di immagini.

L'ipotesi della natura simbolica del suono, inteso come ritmo, si ritrova anche nelle ricerche di Daniélou, che approfondisce il tema dei rapporti fra suono e principi universali. Le sue considerazioni si sviluppano a partire dallo studio del fenomeno attraverso il quale i suoni possano essere utilizzati per rappresentare idee, immagini e sentimenti.

«Tutte le cose», afferma Dante, «sono disposte in un certo ordine, e quest'ordine costituisce la forma per cui l'Universo rassomiglia a Dio» [Paradiso, I, 103].

Se i suoni possono evocare dentro di noi emozioni, entità o scenari, è perché esistono, fra di diversi aspetti del mondo manifesto, alcune corrispondenze che le leggi della musica ci consentono di mettere in evidenza.

Nel *Li ki*, monumento dei riti, redatto da Confucio, leggiamo:

«La Musica è profondamente connessa con le relazioni essenziali dell'essere»; e, secondo Tong Tshung-chu (II secolo a. C.): «[...] Il fatto dell'armonia fra Cielo e Terra e Uomo non proviene da un'unione fisica, da un'azione diretta, esso proviene dalla sintonia sullo stesso tono che crea vibrazioni all'unisono... Nell'Universo non c'è caso, né spontaneità; tutto è influenza ed armonia, accordo che risponde ad accordo» [Cited by A. Préau, Lie Tseu, in «Voile d'isis», No. 152-3, 1932, pp. 554-555]

Per poter comprendere la natura di questo accordo fra i diversi aspetti dell'Universo, dobbiamo conoscere i principi che sono comuni ad entrambi gli aspetti.<sup>159</sup>

I teorici della musica indiana affermano che tali sottili corrispondenze fra leggi della natura e dell'armonia, così come quelle fra «modi» musicali e modi del sentimento, sono stati esposti dalla metafisica tradizionale che trova la sua sorgente nei Veda. Nei Veda (e, come abbiamo visto, in altre culture) il suono primordiale, in qualità di «parola» divina, è il principio generativo di tutte le cose.

---

<sup>158</sup> *Ibidem*

<sup>159</sup> A. DANIELÉLOU, *Introduction to the Study of Musical Scales*, Indian Press, Benares, 1943, pp. 6-7

Secondo Kṣemarāja, citato da Daniélou,

«Il Bindu, desideroso di manifestare il pensiero che ha delle cose, vibra, trasformato in un suono (primordiale) della natura di un grido (nāda). Esso urla l'Universo indistinto da sé, per così dire, lo pensa: da qui il termine śabda (parola). La meditazione è la "parola" suprema: essa suona, cioè, vibra presentando (sottoponendo) tutte le cose alla frammentazione della vita; per questo esso è nāda (vibrazione). Ciò è espresso nello śloka – Il suono (śabda) che è della natura di Nāda risiede in tutti gli esseri viventi» [Commentaries on Śiva Sūtra Vimaārs in □i, cited by André Préau in Voile d'Isis, 1935, p.350]<sup>160</sup>

A partire da questo rapporto fra parola e il suono, Daniélou, citando Swāmi Hariharānand Saraswatī, sostiene la «fondamentale inter-dipendenza fra suoni e forma».

Le cose nominate e i loro nomi sono entrambi manifestazioni parallele che risultano dall'unione del Brahman (il principio indifferenziato) e di Māyā (apparenza) allo stesso modo in cui le onde compaiono nel mare. Dal Brahman in unione con Śakti (Energia=Māyā) deriva, nell'ambito della manifestazione del mondo, da un lato il *Principio di denominazione*: da esso la sillaba AUM, e dall'AUM tutte le parole (o suoni); e, dall'altro, dal Brahman in unione con Śakti, nell'ambito della manifestazione, deriva il *Principio delle forme* e da questo tutto il mondo, gli esseri viventi, etc.

Ma, fra questi due aspetti della manifestazione, la relazione è stretta, c'è fondamentale identità fra i principi dei nomi e delle forme, così come fra le parole e le cose.<sup>161</sup>

Riprendendo la teoria cosmogonica secondo la quale, come abbiamo visto in precedenza, nell'universo nulla esiste se non come combinazione di forza e movimento, e che ogni movimento genera una vibrazione e, quindi, un suono che gli è peculiare, Daniélou afferma che «poiché ogni elemento della materia produce un suono, la relazione fra elementi può essere espressa attraverso una relazione fra suoni, e attraverso questo possiamo comprendere perché Astrologia, Alchimia, Geometria, etc., si esprimono in termini di relazioni armoniche»<sup>162</sup>.

Anche se i nostri sensi non possono cogliere direttamente il suono assoluto,

---

<sup>160</sup> *Ivi*, p. 7

<sup>161</sup> *Ivi*, p. 8

<sup>162</sup> *Ibidem*

quello che Kabir definisce «musica impercettibile»<sup>163</sup>, ciononostante, come esseri umani, siamo in grado di produrre suoni all'interno di quell'intervallo di vibrazioni che possiamo percepire e «fra questi suoni parziali possiamo stabilire relazioni simili alle relazioni sottili della Natura [...] per evocare immagini nella nostra mente»<sup>164</sup>.

Daniélou mette in evidenza come i mantra siano formati da combinazioni di nomi (suoni) naturali fortemente evocativi, il cui significato esoterico (*devatās*) sarebbe legato proprio al loro rapporto con le leggi dell'armonia (*chhandah*).

Se fossimo in grado di riprodurre esattamente le relazioni che caratterizzano i nomi naturali, potremmo ricreare esseri, cose, fenomeni, in quanto proprio questo è il processo della creazione, esposto dai Veda, ed anche riportato nella Genesi o nel Vangelo di Giovanni quando si parla della «parola che crea». Se tuttavia, le giuste relazioni non possono essere prodotte, relazioni che si approssimano ad esse possiedono il potere, se non di creare, almeno di evocare: «il suono opera oggi nella piccola magia dell'uomo, nello stesso modo in cui operava all'inizio nella grande esibizione magica della Parola Creatrice».

Il nome naturale di ogni cosa è il suono che prodotto dall'azione di messa in moto delle forze che la costituiscono. Per questo motivo si ritiene che colui pronuncia mentalmente o vocalmente con forza creativa il nome naturale delle cose porta in essere la cosa che possiede quel nome [Woodroffe, *Garland of Letters*, pp. 209-210].<sup>165</sup>

Poiché il potere evocativo del suono, come la creazione stessa, non sono legati all'aspetto materiale, fisico, della vibrazione, ma, piuttosto, alle «corrispondenze metafisiche», «il lavoro del musicista consiste perciò solo nella conoscenza, più accurata possibile, delle relazioni simboliche di tutte le cose, così da poterle riprodurre in noi, attraverso la magia dei suoni, gli stati d'animo, le passioni, le visioni di un mondo pressochè reale»<sup>166</sup>.

Il potere evocativo della musica poggia dunque sulla sua valenza simbolica

---

<sup>163</sup> *Ibidem*

<sup>164</sup> *Ibidem*

<sup>165</sup> *Ivi*, p. 9

<sup>166</sup> *Ivi*, p. 10

e questa sembra consistere essenzialmente nell'opera di rispecchiamento di principi universali.

Ritornando al pensiero di Schneider incontriamo, come ulteriore aspetto delle mitologie antiche, proprio lo «stretto legame tra il simbolo e il processo creativo» che si esplicita nella concezione del *brahman* come simbolo ritmico.

La tradizione brahmanica [...] parla di un suono primordiale (il *brāhman*) che, costituendo il primo sacrificio, è inteso come il primo atto creatore. Questo sacrificio sonoro primordiale, che si situa nell'elemento *akasha* e la cui natura è inaudibile, si manifesta soltanto dopo la nascita dell'elemento aria. È dunque con il sacrificio del primo soffio vitale che sorge il primo simbolo cosmico. [...] Questo *brāhman* che percorre l'aria per imprimerle il primo ritmo percettibile è «la migliore formulazione possibile»; per essa il ritmo inudibile e trascendente giunge a trasparire (a farsi udibile), al fine di creare il mondo primordiale [...] Nei miti della creazione il suono primordiale udibile e invisibile viene spesso rappresentato con l'immagine delle acque nelle tenebre. Per questo lo *Shatapatha Brāhmana* [VI, I, I, 9] afferma che tali onde sonore hanno la loro sede nella voce di Prayāpati.<sup>167</sup>

Anche le dimensioni del tempo e dello spazio, appaiono strettamente legate, nel processo creativo (cosmogonico) all'azione del suono.

Secondo la filosofia delle *Upanishad*, il mondo primordiale, avvolto nelle tenebre, esisteva unicamente nel tempo, mentre lo spazio concreto si è sviluppato soltanto con la comparsa della luce e la parziale tramutazione dei ritmi sonori in concrezioni materiali. L'*Atharvaveda* [XIX, 54, 3] dice: «Il tempo ha tutto creato». Da tale affermazione deduciamo che, se il suono udibile era considerato quale protoforma delle acque, il ritmo udibile appariva come la base del tempo creatore. Nella situazione anteriore alla creazione, un suono inudibile riposa in un tempo immobile (il «non tempo»). L'attività creatrice del tempo deriva dal suo farsi sonoro, il che tramuta il tempo puro in durata vissuta, ossia in quella melodia cosmica che prefigura il moto del mondo. Una durata vissuta è, secondo Bergson [*Op. cit.*, pp. 88, 185], la «continuità indivisibile e indistruttibile di una melodia, in cui il passato entra nel presente e forma con esso un tutto indiviso, che permane indiviso e anzi indivisibile malgrado ciò che in ogni momento vi si aggiunge»<sup>168</sup>

Emerge in questo passaggio un aspetto della dimensione del tempo primordiale che ritroviamo come determinante nell'esperienza (estetica) musicale: l'esperienza di un tempo assoluto, immobile, indivisibile, di un «non

---

<sup>167</sup> M. SCHNEIDER, *Il Significato della Musica*, op. cit., p. 74

<sup>168</sup> *Ivi*, p. 75

tempo»<sup>169</sup>.

Nei passaggi conclusivi del suo saggio Schneider opera una sintesi degli elementi emersi tratteggiando un quadro che illustra il processo cosmogonico del suono partendo dal livello trascendente per giungere a quello umano e, muovendosi nella direzione opposta, partendo dal suono prodotto dall'uomo per raggiungere il trascendente. L'immagine dell'«albero» illustra simbolicamente i rapporti fra i vari livelli coinvolti nel processo.

Dapprima Schneider illustra il ruolo del suono nella creazione delle tre zone dell'universo ed introduce la loro corrispondenza con gli stati di coscienza.

Ridotta alle sue fasi essenziali, la creazione percorre generalmente tre stadi. Il primo suono-sacrificio che «si dispiega» (tale è l'espressione tecnica nell'esecuzione del sacrificio brahmanico) è un canto di lode, una sorta di *sacrificium laudatis* che in mezzo alle tenebre fa nascere il mondo acustico e lo incoraggia a crescere. Poi, all'apparire dell'alba, una parte dei ritmi sonori si tramuta in luce, inizialmente sonora, da cui si liberano materie ancora sottilissime, diafane e flessibili, e i primi elementi di un linguaggio articolato. [...] Durante la terza fase, che si sovrappone alla seconda, i ritmi si consolidano e si concretano nella materia compatta. In tal modo sorge un universo distinto in tre zone [...].

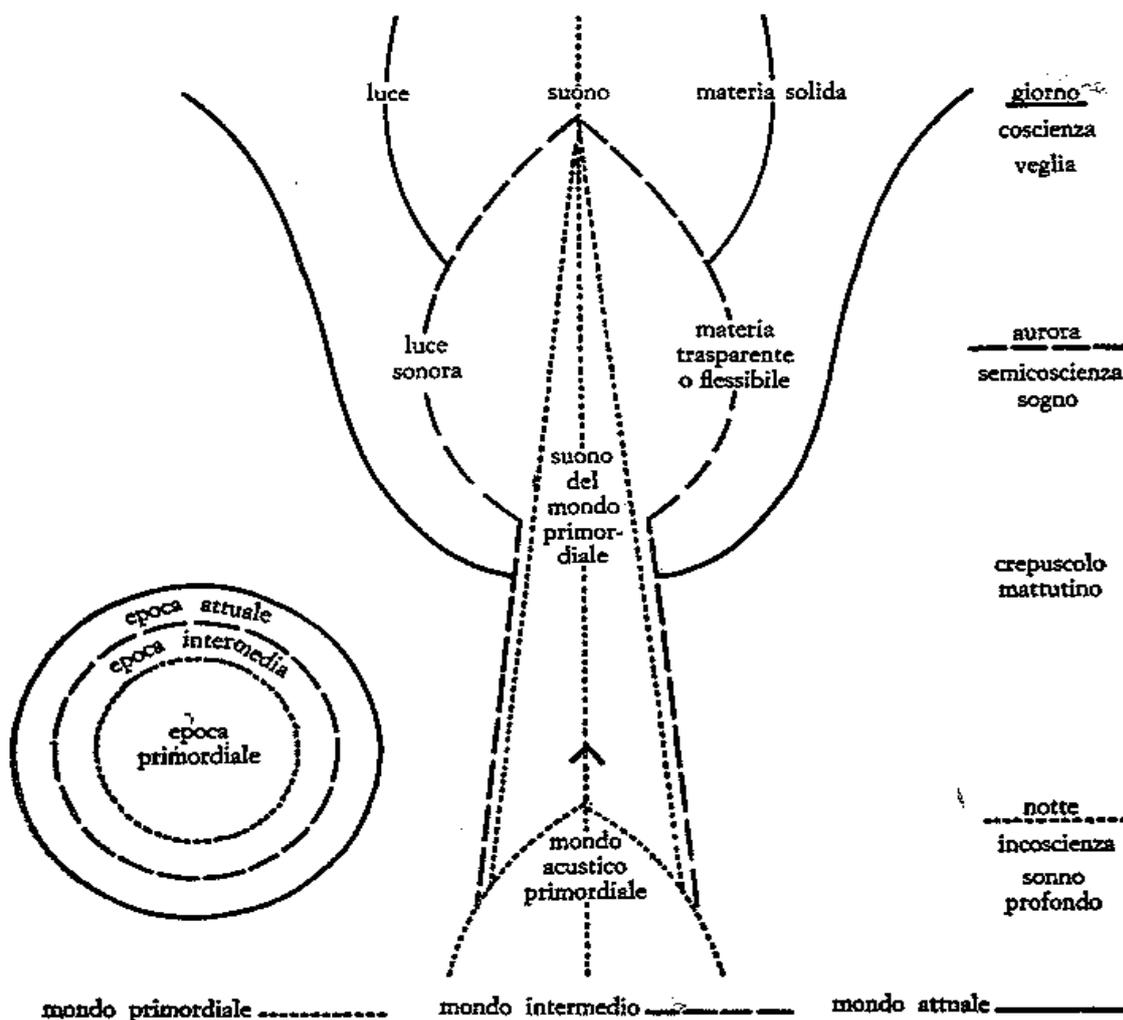
La prima zona è scura e acustica; la terza, che corrisponde allo stato attuale della nostra terra, è concreta e luminosa. La seconda zona costituisce un regno intermedio, immerso nella penombra della sua luce sonora. Tale mondo intermedio è il modello di tutti i santuari futuri, destinati a far da ponte tra il primo e il terzo regno, ossia tra il cielo e la terra. In un altro modo di rappresentazione queste tre parti del mondo sono raffigurate con il sonno, il sogno e la veglia.<sup>170</sup>

L'intero processo di creazione e i suoi rapporti con suono e luce da un lato, e gli stati di coscienza, dall'altro sono illustrati nel disegno dell'autore

---

<sup>169</sup> Su questo tema si veda l'opera postuma di A.K. COOMARASWAMY, *Tempo ed Eternità*, Luni, Milano, 2015, nel quale l'autore approfondisce i rapporti fra Tempo ed Eterno all'interno dell'Induismo, del Buddhismo, della Grecia classica, dell'Islām, del Cristianesimo e del pensiero moderno

<sup>170</sup> *Ivi*, pp. 75-76



171

che riflette la «specifica architettura del mondo» le cui zone non sono semplicemente sovrapposte, ma sono «connesse ad incastro, l'una nell'altra» e così descritte:

Benché il mondo primordiale (linea punteggiata) formi la base (o il vertice, secondo le ore), esso costituisce anche, grazie alla sua irradiazione sonora, il centro imperituro del mondo intero. Sopra e intorno a esso, si stende il dominio intermedio del culto, che è poi avvolto dal mondo attuale. Lungo la linea punteggiata, che indica la propagazione del suono centrale, cresce l'albero del mondo, il cui tronco costituisce il centro della regione del culto. Le estremità dell'albero, che secondo la tradizione brahmanica è cavo ed è piantato in mezzo alle «acque», toccano tanto il mondo primordiale, quanto il mondo attuale. Tale albero-cantore o albero-tamburo è dunque situato nel luogo caratteristico del simbolo. Levandosi in mezzo alla

<sup>171</sup> M. SCHNEIDER, *Il Significato della Musica*, SE, Milano, 2005, p. 77. [Pubblicazione autorizzata dall'editore]

penombra del santuario, è insieme udibile e visibile, affinché i ritmi della creazione possano trasparire per tutti. Nella luce sonora del culto, gli oggetti prefigurati dal ritmo sonoro iniziano a sposare forme concrete. Una parte delle onde sonore diventa realmente liquida e il vertice del mondo primordiale, considerato d'ora innanzi quale caverna, assume la funzione di cassa di risonanza.<sup>172</sup>

Schneider ricorda, a questo proposito, che nelle culture arcaiche, la potenza della forza creatrice viene simboleggiata da piume o ali, «ma nella maggior parte dei riti la forza creatrice si manifesta nel tuono, simboleggiato da un uccello»<sup>173</sup>. E richiama l'importanza del rito come strumento che l'uomo utilizza per arginare il processo intellettuale che lo allontana dal puro ritmo acustico.

Inevitabilmente, via via che la penombra cede il passo alla luce del giorno, le impressioni ottiche si fanno a poco a poco preponderanti. L'intelletto e l'azione concreta avanzano e il puro ritmo acustico arretra, soffocato dall'immagine e dal pensiero concettuale. Il rito cerca allora di frenare con un compromesso questa evoluzione. Per ricondurre la coscienza degli uomini al centro acustico della loro esistenza, si suscitano danze rituali, le cui movenze devono simboleggiare i ritmi sonori. Inoltre ogni atto concreto è associato a un testo, le cui parole esprimono esattamente ciò che i gesti compiono. In tal modo ogni movenza corporea è penetrata da suoni, capaci di dare forza effettiva all'azione concreta.<sup>174</sup>

Per riavvicinarsi alle «sorgenti acustiche della creazione» si dovrà dunque «percorrere il cammino inverso» seguendo «la strada della concentrazione spirituale»<sup>175</sup> che si serve di simboli concreti.

E qual è il mezzo con cui un essere umano saprà far risuonare dentro di sé i simboli cosmici [...]?

Quando il ritmo di una tempesta pronuncia se stesso e si dispiega nell'atmosfera, esso si incorpora nel tuono, per trasparirne. Ma poiché gli uomini spesso odono il tuono senza afferrare il valore simbolico di tale fragore, i sacerdoti hanno ideato i simboli terrestri che vengono proposti al culto mediante il suono del tamburo, o con l'immagine dell'uccello-tuono, o con la scure del dio del tuono. In tal modo si riconduceva l'attenzione dei fedeli al valore simbolico dei fenomeni. [...] il semplice aspetto dell'uccello o della scure suggerisce insieme il frullare d'ali o il grido dell'animale o il risuonare della lama, perché è mediante l'udito che l'uomo comunica con le forze sovraterrestri. L'*Aitareya Brāhmana* [II, 40] dichiara *expressis verbis* che il seggio del brāhman è situato nell'orecchio.<sup>176</sup>

L'imitazione è dunque la strada «per prendere corpo in tale ritmo cosmico»

---

<sup>172</sup> *Ivi*, pp. 76-77

<sup>173</sup> *Ivi*, p. 78

<sup>174</sup> *Ibidem*

<sup>175</sup> *Ibidem*

<sup>176</sup> *Ivi*, p. 79

Quanto più l'imitazione è fedele, tanto più il cantore fruisce della potenza del simbolo. Alla fine – dice lo *Shatapatha Brāhmaṇa* [XII, I, 1, 3] – il cantore può «diventare egli stesso la nube tonante».<sup>177</sup>

Un altro suono mediatore è la santa sillaba AUMm, con cui si trascorre a poco a poco dalla vocale A alla U si termina con il mormorio sulla M fino all'estinzione della consonante. Proferendo questo simbolo, lo *yogin* trasferisce la propria essenza acustica a un piano trascendente.<sup>177</sup>

L'imitazione di un animale con poteri straordinari, nelle pantomime delle culture arcaiche, testimonia il tentativo di emulare sua potenza ed è fondata essenzialmente sull'imitazione della sua voce. Parimenti nella cultura brahmanica si prescriveva «di ruggire come una tigre, al mattino; di strepitare come un'oca, a mezzogiorno; e, al calare della notte, di imitare la voce del pavone»<sup>178</sup>.

Nell'uomo la produzione di simili canti, richiede però lo sviluppo delle « sue facoltà vocali microcosmiche» ed una approfondita conoscenza della «propria sostanza individuale».

Secondo la dottrina indù, tale sostanza è situata nei *chakra*, ossia in quei centri vitali sonori che all'interno del corpo umano costituiscono una sorta di regno intermedio, o anche primordiale. Tra questi centri ve ne sono due che sono udibili esteriormente: il *chakra* del cuore e quello della laringe, designato spesso come «la porta della liberazione». E tutte le manifestazioni sonore che inconsciamente o spontaneamente sfuggono da tale «porta» sono simboli dell'uomo, perché il ritmo della sua cavità interna giunge a trasparirne.

Assistiamo in questo caso a un processo insieme opposto e analogo a quello [...] legato ai miti della creazione. Il processo si attua in senso opposto, quando il ritmo interiore dell'uomo giunge a trasparire attraverso la sua voce, poiché in tal caso non è un elemento esteriore che si manifesta *dinanzi* all'uomo (il tuono, ad esempio), ma è l'uomo che, elevando se stesso a simbolo, traspare *dinanzi* all'universo. Il medesimo processo riveste carattere di analogia con il simbolo cosmico, quando i suoni partono dalla base microcosmica dell'uomo. Peraltro, è proprio mediante un'imitazione dei rumori della natura che l'uomo tende a ritrovare il contatto con le forze cosmiche, allo scopo di riconquistare la propria sostanza acustica.<sup>179</sup>

In sintesi Schneider richiama due tipi di simbolo illustrati nella trattazione: il primo è «una realtà della natura che l'uomo può percepire», ad esempio il rombo del tuono «mediante cui la potenza formatrice della tempesta si rende palese»; il secondo «creato dall'uomo, che mediante la sua voce manifesta il proprio ritmo interiore». Ma «il simbolo grazie al quale l'uomo e un'altra realtà simboleggiata

---

<sup>177</sup> *Ibidem*

<sup>178</sup> *Ibidem*

<sup>179</sup> *Ivi*, p. 80

combaciano, si attua soltanto attraverso l'incontro e la congiunzione dei due tipi di simboli, nella mediazione di un ritmo sonoro comune o di una luce sonora comune». E' questo tipo di simbolo, a consentire il percorso di andata e ritorno, da e verso il centro dell'universo ed esso possiede, nelle culture arcaiche una solida base acustica: «Il mediatore per eccellenza è il «palo del sacrificio», ossia l'albero del mondo, che piantato «in mezzo alle acque», è cavo, e i cui rami si aprono nell'ordine naturale dei suoni della serie armonica. [...] Tutti questi simboli concreti sono nello stesso tempo veicoli del suono sacrificale; e poiché la colonna d'aria vibrante si erge al centro sonoro del mondo, tutti questi oggetti devono situarsi necessariamente nelle stesso luogo»<sup>180</sup>.

Schneider conclude questo saggio domandandosi «in che misura noi [...] possiamo ancora partecipare al simbolo di origine antica». La sua risposta pone l'accento proprio sulla contemplazione, sull'intuizione artistica e sull'arte religiosa come vie privilegiate per raggiungere quel traguardo

Credo che la contemplazione associata a una certa intuizione artistica potrà permettere tale partecipazione, poiché ogni meditazione, giunta al suo apogeo, si aprirà presto o tardi il varco verso una vitalità puramente ritmica. [...] Nessun simbolo può essere attuato dall'uomo se egli non lo vive nel corpo e nell'anima, poiché l'efficacia del simbolo dipende dalla misura secondo cui ci si adatta ad esso e si coopera.

Sul piano puramente musicale l'arte religiosa dispone ancora di una grande quantità di composizioni molto prossime alle forme naturali.<sup>181</sup>

---

<sup>180</sup> *Ivi*, p. 83

<sup>181</sup> *Ivi*, p. 85

## 4

### L'ESPERIENZA ESTETICA

«La bellezza non può essere oggetto di conoscenza [...] Indipendentemente dalla percezione, essa non esiste [...] essa è atemporale [...] sovrasensibile e trascendente [...] e la sola prova della sua realtà va cercata nell'esperienza»<sup>182</sup>

A.K. Coomaraswamy

«[L'emozione estetica] È pura, indivisibile, manifesta da sé, composta in parti uguali di gioia e consapevolezza, libera dalla mescolanza con qualunque altra percezione, sorella gemella dell'esperienza mistica, e la sua stessa vita è la sovrasensibile [...] essa viene goduta da coloro che ne hanno la competenza, nell'identità, proprio come la forma di Dio è essa stessa la gioia da cui la si riconosce»<sup>183</sup>

Viśvanātha

«It is not sounds themselves, but what they do to us that makes those sounds "music", the sense defines something to us as music»<sup>184</sup>

T. M. Krishna

Un discorso sull'esperienza estetica nella musica indiana richiede di considerare in modo preliminare alcuni principi generali che caratterizzano l'arte indiana nel suo complesso. È infatti a partire da questi che può essere compresa la concezione estetica, che da essi si è sviluppata e, conseguentemente, le caratteristiche e le peculiarità dell'esperienza estetica legata all'arte e alla musica.

Fra i contributi che utilizzeremo per approfondire il tema dell'arte e dell'esperienza estetica, quello di Ananda K. Coomaraswamy, una delle personalità più eminenti e profonde fra gli studiosi di arte ed estetica indiana, si rileva particolarmente importante per la grande attenzione dedicata al tentativo di

---

<sup>182</sup> A. K. COOMARASWAMY, *La danza di Shiva*, Adelphi, Milano, 2011, p. 71

<sup>183</sup> VIŚVANĀTHA, *Sāhitya Darpaṇa*, III, 2-3; 20-22

<sup>184</sup> T. M. KRISHNA, *A Southern Music*, Harper Collins India, Noida, 2013, p. 4

rivalutare e diffondere le concezioni sull'arte delle culture tradizionali, non solo dell'India, ma anche dell'Occidente, e di delineare gli elementi comuni di culture considerate molto distanti fra loro. Nelle parole di Grazia Marchianò, traduttrice di alcune sue opere e profonda conoscitrice del suo pensiero, Coomaraswamy «ha indicato [...] un modo religioso di penetrare il mistero della Forma, uno yoga della conoscenza in cui il conoscente e il conosciuto si fondono in una unica interrogazione creativa del mistero dell'Essere»<sup>185</sup>.

Per quanto riguarda la teoria del Rāsa ci riferiremo al lavoro di Raniero Gnoli, riconosciuto studioso delle teorie estetiche indiane, traduttore di molte opere di Abhinavagupta e profondo conoscitore dello Śivaismo.

Il lavoro di Prem Lata Sharma costituirà, per la nostra tesi, un riferimento altrettanto importante in quanto rappresenta uno dei rarissimi contributi nell'ambito dell'estetica applicata specificatamente alla musica indiana.

Nel corso dell'esposizione ci riferiremo inoltre ai contributi di altre importanti personalità che hanno contribuito allo studio ed alla conoscenza dell'arte, della cultura, della religione e della filosofia indiana, fra i quali Bharatha Iyer, Alain Daniélou, Sri Aurobindo e R. Guenon.

#### 4.1 L'Arte Indiana

Quando parliamo di arte dell'India dobbiamo da subito considerare la difficoltà di comprendere l'arte di una cultura così diversa dalla nostra, motivo che ha reso inaccessibile l'arte indiana al pubblico occidentale fino ai primi decenni del secolo scorso.

In occasione della mostra di Roma, del 1960, *Cinquemila anni di Arte dell'India*, Giuseppe Tucci<sup>186</sup> afferma che «mentre la filosofia e le religioni dell'India

---

<sup>185</sup> G. MARCHIANO', *L'Armonia Estetica*, Dedalo Libri, Bari, 1974, p. 57

<sup>186</sup> Giuseppe Vincenzo Tucci (1894 – 1984) orientalista, esploratore, storico delle religioni e buddhologo italiano, unanimemente considerato il più grande tibetologo del mondo. Autore di circa 360 pubblicazioni, tra articoli scientifici, libri ed opere divulgative, condusse diverse spedizioni archeologiche in Tibet, India, Afghanistan ed Iran. Laureato in Lettere nel 1919, si recò in India nel 1925, in seguito al sostegno accordato dal Governo italiano al poeta bengalese Rabindranath Tagore; fu ritirato dopo le critiche di Tagore verso il Fascismo. Docente alla Regia Università di Roma come incaricato di Religioni e filosofia dell'India e dell'Estremo Oriente, nel 1929 conobbe il filosofo e sanscritista indiano Surendranath Dasgupta, a Calcutta, dove incontrò Mircea Eliade col quale rimarrà in rapporto per tutta la vita. Dal 1930 si recò Darjeeling e Ladakh e restò in Asia per cinque anni e mezzo. Dal 1932 passò alla Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università di Roma La Sapienza dove insegnò Religioni e Filosofia dell'India e dell'Estremo Oriente fino al 1969. Nel 1933, fondò assieme a Giovanni Gentile, l'*Istituto Italiano per il Medio ed Estremo Oriente* di Roma. Nel 1944, dopo

hanno, da tempo, suscitato nel nostro paese interesse e ammirazione, la medesima cosa non può dirsi dell'arte: sia perché scarsa è ancora, fra noi, la familiarità, sia perché, all'infuori della pittura Moghul e delle sue propaggini e derivazioni, l'arte indiana esprime o riflette un mondo spirituale o religioso profondamente diverso dal nostro»<sup>187</sup> e Mario Bussagli appare dello stesso avviso quando sottolinea «quella difficoltà che incontra lo spirito occidentale ad assuefarsi ai complessi simbolismi religiosi che ne costituiscono uno degli aspetti più interessanti ed importanti»<sup>188</sup>.

Lo stesso tipo di difficoltà viene segnalata da eminenti studiosi indiani dell'arte, non solo in occidente, ma anche nella stessa India, almeno fino agli anni dell'Indipendenza.

Moti Chandra, Direttore del Prince of Wales Museum of Western India di Bombay, nell'introduzione all'opera di Bharatha Iyer<sup>189</sup>, *Arte Indiana*, del 1958, scrive

L'arte indiana fu un libro chiuso, per esperti e profani, fino all'intervento del dr. Coomaraswamy; i critici occidentali accordavano alla scultura, alla pittura e all'architettura l'attenzione che si accorda a oggetti insoliti e curiosi, giudicandone i valori estetici e tecnici molto al di sotto del livello occidentale. Proprio per reagire a questa errata concezione dell'arte indiana, il dr. Coomaraswamy volle esporre i criteri che la ispiravano, spiegando con vivida efficacia quel sostrato simbolico, metafisico ed estetico che è indispensabile conoscere per afferrare i sottintesi e le sfumature dell'arte indiana. [...]

Sarebbe inutile negare, infatti, che il Coomaraswamy per primo diede solide basi a una storia dell'arte indiana che, prima del suo intervento, era una strana mescolanza di archeologia abborracciata, di pregiudizi pedanteschi e di approssimative applicazioni di concetti occidentali a fenomeni esclusivamente indiani.

Però, nonostante i fondamentali contributi del dr. Coomaraswamy e di alcuni successivi studiosi, l'arte indiana rimase ancora prerogativa di dotti e di specialisti, ignorata dal grande pubblico.

Dopo che l'India ha ottenuto l'indipendenza, si sono però verificati dei significativi mutamenti, sia da parte dei critici d'arte occidentali, sia da parte del governo e delle classi colte in India. I critici occidentali, liberatisi dei pregiudizi propri di una razza dominatrice, si decisero a tentare di comprendere il pensiero indiano, e la Mostra di Arte Indiana, organizzata a Londra per celebrare l'indipendenza dell'India, incoraggiò anch'essa tanto lo studio scientifico di quell'arte, quanto l'ammirazione del

---

l'ingresso delle truppe alleate a Roma, l'attività dell'IsMEO cessò e Tucci fu sospeso dall'Università perché sottoposto a procedimento di epurazione; riprenderà l'insegnamento nel 1947. Tucci ha formato molti orientalisti fra i quali Pio Filippani Ronconi, Fosco Maraini, Mario Bussagli, Raniero e Gherardo Gnoli, e Luciano Petech.

<sup>187</sup> ISTITUTO ITALIANO PER IL MEDIO ED ESTREMO ORIENTE, *Cinquemila anni di Arte dell'India*, Lorenzo Del Turco, Roma, 1960, p. 11

<sup>188</sup> Ivi, p. 13

<sup>189</sup> Bharatha Iyer (1903-?), studioso dell'arte e delle tradizioni indiane. Nel 1947 ha pubblicato *Art and Thought*; il suo trattato Kathakali, *The Sacred Dance-Drama of Malabar* del 1955, è considerato un classico in materia.

pubblico comune.

Anche a Rashtrapati Bhavan, Nuova Delhi, è stata organizzata una esposizione, seguita da un primo tentativo di avvicinare l'arte indiana alle masse [...]. Con la fondazione del Lalit Kala Akadami, si è impostato uno schema organico di pubblicazioni dedicate all'arte indiana [...].

Detto e compiuto tutto questo, la conoscenza dell'arte indiana, in patria e fuori, è però tuttora allo stadio dell'infanzia [...] una conoscenza di essa più approfondita richiede molti altri fattori.<sup>190</sup>

Lo stesso studioso evidenzia la necessità di tenere sempre ben presente lo stretto legame che unisce l'arte alla cultura indiana, in quanto l'arte «è così intimamente connessa con i costumi e la filosofia dell'India, che se non se ne comprende il significato anche le manifestazioni artistiche perdono in gran parte il proprio»<sup>191</sup>. E ciò è tanto più vero se si considera il simbolismo dell'arte indiana, la cui conoscenza determina la possibilità di comprendere il vero significato dell'arte: «Chi non abbia familiarità con questo linguaggio dei segni [...] può trarre un piacere superficiale dall'osservazione delle opere d'arte, ma solo quando ne comprenderà l'intimo significato, scoprirà un nuovo mondo di stupefacente ricchezza e profondità»<sup>192</sup>.

Rispetto al significato simbolico dell'arte indiana, Heinriche Zimmer, in *Myths and Symbols in Indian Art and Civilization*, sostiene che i simboli rappresentano una sorta di «testo figurato» della «sapienza dell'India».

I simboli dell'arte indiana esprimono la stessa fede della filosofia e mitologia dell'India: sono pietre miliari lungo un uguale pellegrinaggio delle forze umane, tese a un uguale scopo, la trasmigrazione. Studiando i miti e i simboli dell'India, il nostro compito è perciò di comprendere i concetti astratti delle sue dottrine filosofiche, come se fossero il commento razionale a quanto troviamo di cristallizzato e oscuro nelle figure e nei modelli del simbolismo e dell'arte e, viceversa, di leggere i simboli come un testo figurato della sapienza, in ultima analisi immutabile, dell'India.<sup>193</sup>

Sri Aurobindo<sup>194</sup>, considera l'arte come espressione «cosciente» delle idee

---

<sup>190</sup> B. IYER, *Arte indiana*, Mondadori, Milano, 1964, pp. 7-8

<sup>191</sup> *Ivi*, p. 9

<sup>192</sup> *Ivi*, p. 10

<sup>193</sup> H. ZIMMER, *Myths and Symbols in Indian Art and Civilization*, cit. in B. IYER, *Arte indiana*, op. cit., p. 18

<sup>194</sup> Sri Aurobindo (1872 – 1950) filosofo e mistico indiano, considerato dai suoi discepoli un avatar, un'incarnazione dell'Assoluto. Poeta, scrittore e maestro di yoga, si distinse anche per il suo impegno politico in favore dell'indipendenza dell'India. Nel 1879 il padre, per sottrarlo all'influenza della cultura e della religione indiana, lo invia in Inghilterra insieme a due dei suoi fratelli. Dopo un periodo di difficoltà economica, nel 1890 si

centrali della cultura indiana, affermando che il «lato estetico della cultura di un popolo è della massima importanza e richiede un esame ed una accuratezza di apprezzamento altrettanto minuziosi di quelli riservati alla filosofia, alla religione ed alle idee centrali e formative che sono state il fondamento della vita indiana e di cui gran parte dell'arte e della letteratura è un'espressione cosciente in forme estetiche significative»<sup>195</sup>.

Anche Iyer sottolinea le difficoltà, per un osservatore non preparato, di comprendere l'arte indiana e il ruolo determinante delle caratteristiche del contesto ambientale e storico nella genesi della cultura indiana.

A un osservatore impreparato può sembrare difficile comprendere l'arte indiana – si tratti di scultura, pittura o danza [...]. È indispensabile innanzi tutto una certa conoscenza della situazione ambientale che ne ha reso possibili i caratteristici sviluppi [...]. Eventi determinanti hanno lasciato [...] un marchio indelebile sulla cultura e il popolo dell'India. Le tribù e razze più diverse [...] hanno dominato questa terra, [...] Una simile mescolanza [...] e quindi la loro confluenza in quello che si può definire il grande fiume della civiltà indiana, ha originato un processo storico particolarmente fertile di sviluppi. [...] La civiltà è, per la maggior parte, il prodotto della fusione tra le grandi culture dravidica e ariana.<sup>196</sup>

Coomaraswamy<sup>197</sup> riconosce in tutte le manifestazioni artistiche dell'India,

---

trasferisce a Cambridge, dove viene ammesso nel prestigioso King's College e all'Indian Civil Service, la scuola di formazione degli amministratori indiani. Qui si unisce a un'associazione studentesca denominata *Indian Majlis*. Per via dei discorsi rivoluzionari il suo nome viene iscritto nella lista nera della polizia politica inglese. Nell'agosto del 1892 supera il primo esame dell'Indian Civil Service. In ottobre torna a Londra e si iscrive a una società segreta chiamata 'Lotus and Dagger', nata con l'intento di favorire la liberazione dell'India dal giogo britannico. Rientra in India e ottiene un incarico presso il Maharaja di Baroda. Durante i quattordici anni di soggiorno in Inghilterra Sri Aurobindo acquisisce una vasta conoscenza della cultura europea antica, medioevale e moderna. Comincia a interessarsi e a studiare la condizione economica e sociale dell'India. Intanto va approfondendo le letterature e le lingue indiane, apprende il sanscrito e il bengali, continuando a dedicarsi alla poesia. La sua prima raccolta di versi, *Songs to Myrtilla*, viene pubblicata nel 1895. Partecipa attivamente alla lotta politica in Bengala dal 1906 al 1910. Il 7 luglio 1907 viene denunciato per diffamazione e arrestato. Sri Aurobindo è ormai considerato il leader indiscusso del movimento rivoluzionario indiano. Dopo essere uscito di prigione, nel maggio 1909, nel febbraio del 1910 viene avvertito che gli inglesi stanno per arrestarlo con un'altra falsa accusa. Si imbarca segretamente per raggiungere Pondichéry, allora un'enclave dell'India francese, dove rimarrà per il resto della sua esistenza. A Pondicherry andrà prendendo forma quello che Sri Aurobindo stesso definisce il suo "vero lavoro": «Non è contro il governo britannico – disse - che ora devo battermi, questo chiunque può farlo, ma contro l'intera Natura universale!». Il 24 novembre 1926 Sri Aurobindo decide di ritirarsi nella sua stanza, dalla quale non uscirà mai più, fino alla morte, il 5 dicembre del 1950.

<sup>195</sup> SRI AUROBINDO, *The Renaissance in India. The Complete Works of Sri Aurobindo*, vol. 20, Sri Aurobindo Ashram Trust, Pondicherry, 1997, p. 255

<sup>196</sup> *Ivi*, p. 17

<sup>197</sup> Ananda Kentish Coomaraswamy (1877-1947), storico dell'arte dello Sri Lanka; è considerato uno dei principali studiosi dell'arte indiana e, più in genere, dei rapporti tra la civiltà simbolica orientale e quella occidentale. In oltre mille scritti, pubblicati tra il 1904 e il 1947, ha indagato svariati aspetti legati al pensiero, ai riti, alla simbologia, facendo sempre

anche, spesso così diverse fra loro, un «filo rosso» che le riconduce ad «un'unità sottostante».

I reperti ancora esistenti dell'arte indiana coprono un periodo di più di duemila anni, durante i quali molte scuole di pensiero sono fiorite e decadute, invasori di ogni provenienza si sono riversati in India e hanno contribuito all'infinita varietà delle sue risorse intellettuali; innumerevoli dinastie hanno governato e sono trascorse; è per questo che non ci meravigliamo della grande varietà di manifestazioni artistiche che sono rimaste, a testimoniare, ognuna con il proprio linguaggio, i pensieri e gli ideali di molte persone, le loro speranze e paure, la loro fede e i loro desideri. Ma, proprio come attraverso tutte le scuole di pensiero indiane corre come un filo rosso l'Idealismo fondante delle Upanishad, il Vedanta, in tutta l'arte indiana vi è un'unità sottostante a tutta la sconcertante varietà artistica esistente. Questo principio unificante è, anche qui, l'Idealismo, e non potrebbe essere altrimenti, perché la summa del pensiero indiano è unica, non molteplice.<sup>198</sup>

Affrontando le caratteristiche dell'arte indiana, un primo aspetto da considerare è che «l'arte indiana è, essenzialmente, religiosa. La finalità consapevole dell'arte indiana è quella di ritrarre il Divino. Ma l'infinito e

---

ricorso a una straordinaria erudizione fondata sull'accurata analisi filologica dei testi e delle opere artistiche.

Nato a Colombo (Ceylon) il 22 Agosto 1877, figlio di Sir Mutu Coomaraswamy, un eminente personaggio di etnia Tamil, molto legato alle tradizioni (studioso di letteratura classica occidentale e di filosofia indiana) e di Elizabeth Clay Beeby, inglese del Kent, una donna profondamente affascinata dalla cultura della terra d'origine del marito. Il nome di famiglia deriva da una divinità indù, Skanda Kumara; il suffisso "swamy" significa "maestro", "signore" o "possidente"; il nome Ananda ("gioia"), è quello del famoso discepolo del Buddha.

Trasferitosi in Inghilterra all'età di due in seguito alla morte improvvisa del padre, mostrò grande interesse verso la letteratura occidentale, la geologia e la biologia. Nel 1900 si diplomò a pieni voti in geologia e botanica presso lo University College di Londra. Ottenne il dottorato da parte di un'università britannica e negli anni successivi si occupò di ricerche nell'ambito della geologia in Sri Lanka diventando direttore della Mineralogical Survey di Ceylon. Vivendo a Ceylon e viaggiando per i villaggi sviluppò sempre maggiore interesse verso la cultura e l'arte tradizionale locale e fondò in quegli anni la Ceylon Social Reform Society. Insieme alla moglie, ottima fotografa, raccolse in quegli anni un vastissimo materiale etnografico nell'ambito dell'artigianato tradizionale e maturò un atteggiamento molto critico verso il colonialismo che rappresentava per lui la continua distruzione del carattere nazionale dell'individualità e dell'arte. Nell'anno 1906 la sua vita subì una profonda trasformazione nell'ambito del lavoro e degli studi, che lo spinse ad abbandonare la geologia per dedicarsi alla storia dell'arte, alla filosofia ed alla religione. Si trasferì in Inghilterra nel 1907.

Tra il 1909 ed il 1913 divise la sua vita fra l'Inghilterra e l'India, frequentando il Circolo di Rabindranath Tagore, il Movimento di liberazione dell'India del M. Ghandi, la Indian Society of Oriental Art in Calcutta e l'Indian Society che fondò egli stesso a Londra nel 1910. A causa di difficili rapporti con l'ambiente accademico indiano e dell'atteggiamento ostile del Governo Britannico in India, nel 1917, accettò la proposta di Denmam W. Ross della Harvard University di creare e dirigere il Dipartimento delle Arti Indiane del Museo di Boston, si trasferì a vivere in America e non tornò più in India.

In occasione della proclamazione della proclamazione di indipendenza dell'India maturò la decisione di farvi ritorno, ma tale progetto non poté realizzarsi. Morì per un attacco di cuore mentre si trovava nel giardino di casa a Needham in Massachusetts il 9 settembre 1947. Otto anni più tardi le sue ceneri furono disperse nel Gange ad Allahabad.

<sup>198</sup> A. K. COOMARASWAMY, *The Aims of Indian Art*, «Studies in Comparative Religion», Vol. 9, No. 1. (1975), p. 1

l'incondizionato non possono essere espressi in termini finiti; e l'arte, incapace di raffigurare il Divino incondizionato, e riluttante a essere costretta nei vincoli dell'umanità, è dedicata, in India, alla rappresentazione degli Dei, i quali incarnano per l'uomo, nella sua finitezza, aspetti comprensibili dell'intero infinito»<sup>199</sup>.

In quanto arte religiosa l'arte in India «non può essere facilmente separata dai profondi valori mistici e speculativi che la ispirarono»<sup>200</sup>.

Aurobindo, illustrando le differenze fra l'arte europea e quella indiana, afferma che «L'artista europeo trae la sua ispirazione da uno stimolo che proviene da ciò che appare nella vita o nella Natura o, se nasce da qualcosa di interno, dalla propria anima, esso è, allo stesso tempo, posto in relazione ad un riferimento esterno. [...] La teoria dell'arte antica indiana al suo massimo livello – e tale elevatezza conferisce, agli sviluppi successivi, il suo carattere ponendovi qualcosa della sua natura e influenza - è di un altro tipo. Il suo più alto compito è quello di rivelare qualcosa del Sé, l'Infinito, il Divino dell'anima, il Sé attraverso le sue espressioni, l'Infinito attraverso i suoi simboli viventi finiti, il Divino attraverso i suoi poteri»<sup>201</sup>.

Per Aurobindo l'opera d'arte, nelle sue forme più elevate, rivela la vita in sé stessa, intesa come «qualcosa che sta oltre», i cui segni entrano nella rappresentazione artistica.

O le Divinità devono essere rivelate, luminosamente interpretate o in qualche modo suggerite alla comprensione dell'anima o attraverso la sua devozione o per lo meno, spiritualmente o religiosamente, attraverso un'emozione estetica. Quando questa arte ieratica scende da tali altitudini ai mondi intermedi che stanno dietro il nostro, fino alle divinità o genii inferiori, essa porta ancora in loro qualche potere o qualche traccia dall'alto.

E quando scende completamente nel mondo materiale e nella vita dell'uomo e nelle cose della Natura esterna, essa non si è liberata del tutto della grande visione, dell'impronta ieratica, della visione spirituale, e nelle migliori opere – tranne che nei momenti di relax e di divertimento o di gioco con ciò che è visibile (manifesto) - c'è sempre qualcosa di più, in cui la rappresentazione visibile della vita fluttua come in un'atmosfera immateriale.

La vita viene vista in sé stessa o in qualche impressione dell'infinito o di qualcosa che sta oltre o vi è almeno un segno e un'influenza di essi che contribuisce a formare la rappresentazione. Non è detto che tutte le opere d'arte indiane realizzino

---

<sup>199</sup> *Ivi*, p. 4

<sup>200</sup> ISTITUTO ITALIANO PER IL MEDIO ED ESTREMO ORIENTE, *Cinquemila anni di Arte dell'India*, op. cit., p. 13

<sup>201</sup> SRI AUROBINDO, *The Renaissance in India. The Complete Works of Sri Aurobindo*, op. cit. pp. 266-267

questo ideale; in molti casi, senza dubbio, questo obiettivo viene mancato, è appena accennato, inefficace o addirittura svilito, ma sono il potere e l'esecuzione migliori e più caratteristici che conferiscono il loro tono all'arte e attraverso questi noi dobbiamo giudicare. L'arte indiana infatti, nel suo obiettivo e principio spirituale, è identica e con il resto della cultura indiana.<sup>202</sup>

Iyer, dal canto suo, illustra chiaramente i rapporti fra il simbolismo dell'arte indiana e la sua natura di arte religiosa: solo attraverso i simboli si può «suggerire» la natura della divinità.

Fin dai tempi più antichi [...] il pensiero indiano manifestò uno spiccato interesse per i problemi filosofici, come la natura dell'universo, l'«io» e i suoi rapporti con la divinità. [...]

La divinità venne concepita come ente astratto, come principio immanente, come pura intelligenza; e anche come ente fisico dagli innumerevoli aspetti, raffigurato talvolta con molte teste e molte braccia. Gli innumerevoli volti e membra non erano che simboli per indicare le sue diverse e sovraumane qualità [...]. Secondo la teoria indù, l'intero universo non è che la manifestazione esteriore della divinità, i cui attributi sono infiniti. In quale modo sarebbe mai possibile «rappresentare» una concezione così immensa e sconfinata? Si può soltanto «suggerirla». E, anche questo, solo mediante simboli. Ecco perché questo tipo di «suggerimento» e il conseguente simbolismo divengono elementi fondamentali del linguaggio dell'arte Indiana.<sup>203</sup>

Un ulteriore aspetto dell'arte riguarda il suo rapporto con la scienza. A differenza delle concezioni più recenti bisogna sottolineare che, nella tradizione indiana (e non solo), è sempre esistito uno stretto rapporto fra arte e scienza, e, nel nostro specifico, fra l'aspetto scientifico e quello artistico della musica.

Nei trattati della tradizione indiana la musica viene compresa nell'elenco delle sessantaquattro arti canoniche. Il Maestro Enrico Anselmi<sup>204</sup>, nella sua ricchissima *Storia della musica indiana*, afferma che «Il *Viṣṇudharmottara Purāṇa* dà come prima arte il canto, mentre la *Nṛti* di Shukra indica la danza. [...] Al canto

---

<sup>202</sup> *Ivi*, p. 267-268

<sup>203</sup> B. IYER, *Arte indiana*, op. cit., p. 18

<sup>204</sup> Enrico Anselmi (1937-2007), musicista e musicologo; diplomato in pianoforte col massimo dei voti e la lode al Conservatorio di Palermo sotto la guida del maestro Vincenzo Mannino; allievo del musicologo Luigi Rognoni all'Università di Palermo, dove si laureò in filosofia; docente nei Conservatori di Palermo, Trieste, Udine, Milano, Vicenza; docente di etnomusicologia all'università di Trieste, nominato membro della Regia Accademia Filarmonica di Bologna; direttore del Conservatorio A. Pedrollo di Vicenza dal 1991 al 2003. Il giovane Enrico è tra i fondatori del Gruppo universitario per la Nuova musica, dal quale nascono le Settimane della Nuova musica di Palermo, tra gli eventi più importanti nel panorama musicale degli anni Sessanta. Nel 1971 Anselmi incontra Alain Daniélou che indirizza il suo interesse verso la musica e la cultura dell'India e lo porterà ad attivare, presso il Conservatorio di Vicenza, il corso accademico in Tradizioni Musicali Extraeuropee – Indirizzo Indologico, unico corso del genere in Italia, e numerose iniziative per far conoscere e diffondere la Musica Indiana.

segue la musica strumentale. Quarta arte è la pittura. [...] Nona arte è la scultura, considerata un'arte ibrida, perché si collega all'architettura, che è una scienza, e alla pittura, della quale è la forma in rilievo. [...] Seguono le arti della parola [...] Poi le arti del teatro»<sup>205</sup>.

Parallelamente, nelle antiche concezioni indiane, la «scienza della musica (Gāndharva-veda)», è considerata uno dei Veda secondari (Upaveda), la settima delle scienze tradizionali; «lo Śilpa-śāstra, la ventisettesima, è la scienza che fornisce tutte le regole per le tecniche di costruzione, per gli stili architettonici, per la decorazione e per tutte le arti, maggiori o minori, che l'Occidente chiama arti "visive. La base sono i diagrammi simbolici, gli *yantra*; segue la ventottesima, Kāvya, o arte poetica, che tratta dei metri, delle figure retoriche, degli ornamenti e dei nove rasa»<sup>206</sup>.

Coomaraswamy individua, nel rapporto fra arte e scienza teoretica, l'obiettivo comune «della ricerca della mente umana verso l'unità».

Vi è una stretta analogia tra gli obiettivi dell'arte e quelli della scienza. Mentre la scienza descrittiva si preoccupa, senza dubbio, solo di registrare ciò che è manifesto (la realtà fenomenica), la scienza teoretica e l'arte hanno molto in comune. Entrambe richiedono immaginazione, entrambe mostrano la tendenza spontanea alla ricerca dell'uno in mezzo ai tanti, alla formulazione di leggi della natura, che ben si esprime sostenendo la ricerca della mente umana verso l'unità. L'obiettivo dell'immaginazione artistica o di un'allenata immaginazione scientifica è quello di concepire (concipio, impadronirsi di), inventare (inventio, gettare luce su), o immaginare (visualizzare) una qualche verità unificante, prima insospettabile o dimenticata. La teoria dell'evoluzione, degli elettroni o degli atomi; la rapida scoperta (una verità svelata) di un matematico della risposta a un quesito astruso; la concezione che balena nella mente dell'artista, rappresentano un'autentica visione dell'Idea che sta alla base dell'esperienza fenomenica, un messaggio dell'"inesauribile fonte della verità". L'arte Ideale è, perciò, più una scoperta spirituale che una creazione. Differisce dalla scienza nel suo occuparsi primariamente di aspetti soggettivi, della realtà quale è per ognuno di noi, più che della realtà in sé. Ma l'arte e la scienza posseggono l'obiettivo comune dell'unità; del formulare leggi naturali.<sup>207</sup>

Le riflessioni degli autori citati circa la «rivelazione», la «scoperta spirituale», la caratteristica di «suggerire», proprie dell'arte, ci portano ad esaminare più da

---

<sup>205</sup> E. ANSELMINI, *Storia della Musica Indiana. La musica nella storia e nella cultura dell'India, dalle origini ad oggi*, Conservatorio A. Pedrollo, Vicenza, 2010, p. 150

<sup>206</sup> *Ivi*, pp. 152-153

<sup>207</sup> A. K. COOMARASWAMY, *The Aims of Indian Art*, «Studies in Comparative Religion», Vol. 9, No. 1. (1975), op. cit., pp. 2-3

vicino il percorso attraverso il quale l'artista trae la sua ispirazione e realizza l'opera artistica.

Secondo Iyer il processo artistico si fonda sulla «visione», sulla «contemplazione» di «immagini dello spirito» e da esse discende la realizzazione dell'opera d'arte che mostra, come nelle diverse forme di culto, «i diversi aspetti di una stessa divinità centrale».

Gli artisti indiani non copiavano la realtà da modelli o dagli oggetti che l'occhio fisico scorge; i loro modelli, seppure ne avevano, erano le «visioni» o le «immagini dello spirito» che nascevano nel loro intimo durante le profonde contemplazioni. In questo senso l'arte indiana era grande opera di creazione e insieme frutto di contemplazione: non copiava la natura, ma ne imitava gli aspetti funzionali; e, essendo una forza creativa, aveva proprie leggi formali.

Parlando degli aspetti assunti dalla divinità, è forse necessario rammentare che dei e dee [...] non erano che «i diversi aspetti» di una stessa divinità centrale, colta nell'una o nell'altra delle sue infinite manifestazioni e attribuzioni. Nello sviluppare questo grandioso concetto di una gerarchia come irradiazione di un unico ente supremo, l'induismo non solo trovava una soluzione a tutti i conflitti destinati a sorgere in uno schema religioso comprendente più dei, ma giungeva alla più vasta e complessa concezione della divinità. Brahma, il creatore, Visnú il salvatore, Siva il distruttore, Ganesa il vincitore di ogni ostacolo, Lakshmi il distributore di ricchezza e Sarasvati la fonte del sapere, tutti erano manifestazioni personalizzate della divinità e offrono all'arte indiana innumerevoli soggetti, così come incoraggiarono il formarsi del culto della *bhakti*, o misticismo della pratica religiosa.<sup>208</sup>

Aurobindo esprime un punto di vista molto simile e mette in evidenza come, nel lavoro artistico, la visione, che nasce dall'interno, abbia un ruolo prioritario, nel dirigere la creazione dell'opera, rispetto agli «strumenti fisici» di espressione di cui l'artista si serve.

Una visione in sé diventa di conseguenza il metodo caratteristico dell'artista indiano e addirittura ciò gli viene imposto dal canone. Egli deve prima vedere nel suo essere spirituale la verità delle cose che deve esprimere e creare la loro forma nella sua mente intuitiva; egli non è tenuto a guardare fuori la vita esteriore e la Natura come suo modello, autorità, regola, come il suo maestro o sua fonte di ispirazione.

Perché dovrebbe, quando è piuttosto qualcosa di interiore che deve far emergere? Non è un'idea nell'intelletto, una immaginazione mentale, un'emozione esteriore che deve prendere come stimolo, ma un'idea, un'immagine, un'emozione dello spirito, e gli equivalenti mentali sono aspetti subordinati come aiuto all'espressione e forniscono solo una parte della colorazione e della forma.

Una forma materiale, un colore, una linea e il disegno sono i suoi strumenti fisici di espressione, ma utilizzandoli egli non è vincolato da un'imitazione della natura, ma deve realizzare la forma e tutto ciò che di significativo risiede nella sua visione, e se questo può essere soltanto fatto o fatto al meglio con qualche adattamento, posa, sfumatura o variazione simbolica che non si trova nella Natura fisica, egli è

---

<sup>208</sup> B. IYER, *Arte indiana*, op. cit., p. 19

perfettamente libero di usarla, poiché la verità nella sua visione, l'unità della cosa che sta vedendo ed esprimendo è la sua unica missione.

La linea, il colore e il resto non sono la sua prima, ma la sua ultima preoccupazione, perché devono portare in loro un mondo di cose che hanno già assunto forma spirituale nella sua mente. Egli non deve, ad esempio, ricreare per noi il volto umano e il corpo del Buddha o qualche passione o episodio della sua vita, ma rivelare la calma del Nirvana attraverso una figura del Buddha, e ogni dettaglio e ogni particolare deve essere utilizzato come mezzo o supporto del suo scopo.

E anche quando è qualche passione umana o episodio che egli deve rappresentare, di solito non è solo questo, ma altro o qualcos'altro in più nell'anima ciò a cui punta o da cui inizia o qualche potere dietro l'azione che deve entrare nello spirito del suo disegno, ed è spesso l'aspetto principale. E, attraverso l'occhio che guarda il suo lavoro, egli deve fare appello non solo a un'eccitazione dell'anima verso l'esterno, ma al sé interiore, *antarātman*.

Si può ben dire che al di là della semplice educazione dell'istinto estetico, necessario in ogni forma di apprezzamento artistico, per penetrare a fondo il significato dell'opera d'arte indiana è necessaria una visione o cultura spirituale, altrimenti si rimane soltanto alla superficie delle cose esteriori o, al massimo, appena sotto la superficie. È un'arte intuitiva e spirituale e deve essere vista con occhio intuitivo e spirituale.<sup>209</sup>

Per Coomaraswamy l'arte il «genio» nell'arte è «percezione diretta», non attività intellettuale: la «visione dell'artista», «l'ispirazione del poeta», rendono accessibile «il segreto grandioso» della conoscenza e della verità assolute.

Qual è, dunque, il segreto della grandezza indiana? Non un dogma né un libro; ma il segreto, grandioso e accessibile, che tutta la conoscenza e la verità sono assolute e infinite. Esse non aspettano di essere create, ma che sia scoperto il segreto della infinita superiorità dell'intuizione, il metodo della percezione diretta, che travalica l'intelletto, visto come un mero organo di discernimento. Esiste, su noi indiani, un magazzino del "non ancora scoperto" infinito e inesauribile; ma non è possibile accedere a questo bagaglio di saggezza attraverso l'attività intellettuale. Il mezzo necessario per farlo è, invece, ciò che noi chiamiamo "immaginazione" e "genio". È quello che è successo a Sir Isaac Newton quando ha visto la mela cadere e, nella sua mente, è balenata l'intuizione della legge di gravità. È accaduto a Buddha mentre sedeva in meditazione nella notte silenziosa: ora dopo ora, ogni cosa gli appariva evidente; egli conosceva profondamente lo stato esatto di tutto ciò che era mai esistito negli infiniti mondi; alla ventesima ora, ricevette l'illuminazione divina, attraverso la quale vide ogni cosa nello spazio delle infinite saklavas, così chiaramente che gli sembrava di poterle toccare solo allungando la mano. Poi l'intuizione divenne ancora più profonda, e percepì la causa del dolore e il cammino della conoscenza: "Raggiunse, infine, l'inesauribile fonte della verità". La stessa cosa si può dire di qualsiasi "rivelazione" - i Veda (sruti), la Parola eterna, "spirata dal Brahaman", colui nel quale sopravvivono la distruzione e la creazione dell'universo - che sia "vista", "sentita", non fatta, costruita, dall'artefice umano.... Alla realtà di tale percezione assiste ogni uomo in se stesso solo in rare occasioni e in scala infinitesima. Essa è l'ispirazione del poeta. È, a un tempo, la visione dell'artista e l'immaginazione del vero filosofo.<sup>210</sup>

---

<sup>209</sup> SRI AUROBINDO, *The Renaissance in India. The Complete Works of Sri Aurobindo*, op. cit., pp. 268-269

<sup>210</sup> A. K. COOMARASWAMY, *The Aims of Indian Art*, op. cit. p. 2

Le «immagini mentali» dell'artista sono paragonabili a quelle che i devoti utilizzano per il culto della divinità personale

Si racconta di un certo famoso artigiano che quando disegnava, non sembrava lo stesse facendo concretamente, ma meramente delineando uno schema che aveva già visto sul foglio, preesistente a lui. Il vero artista non elabora la sua immagine, ma la «vede»; il suo desiderio è di rappresentare la sua visione nei termini materiali di linee e colori. Al grande pittore, tali immagini giungono continuamente, spesso troppo rapidamente e confusamente per essere catturate e dipanate. Se potesse controllare la sua visione mentale, definirla e trattenerla! Ma “volubile è la mente, tesa in avanti, impetuosa, e difficile: la ritengo difficile da controllare, come il vento”; tuttavia attraverso “un lavoro costante e l'assenza di passioni è possibile controllarla”, e questa concentrazione della visione mentale è stata da sempre il vero metodo della religione indiana, e il controllo del pensiero il suo ideale di culto. È in questo modo che l'Indù venera ogni giorno il suo *Ishta Devatâ*, l'aspetto particolare della divinità che è per lui tutto e di più che il Santo Patrono è per i Cattolici. Uomini semplici possono venerare Ganesa, “facile” da raggiungere, non molto lontano; alcuni possono anche sforzarsi notevolmente per arrivare al Natarâja, soltanto per coloro il cui cuore è sintonizzato sull'Incondizionato, è un'immagine mentale inutile come centro del pensiero. Questi ultimi sono pochi; e per coloro che adorano un *Ishta Devatâ*, o aspetti condizionati o particolari di Dio, il Suo culto consiste innanzitutto nella recitazione di brevi *mantram* mnemonici che descrivono i Suoi attributi, e quindi nella silenziosa concentrazione del pensiero sull'immagine mentale corrispondente. Queste immagini mentali sono della stessa natura di quello che vedono gli artisti, e il processo di visualizzazione è il medesimo.<sup>211</sup>

L'arte indiana appare dunque, al pari del culto e di altre discipline, una via di realizzazione, di conoscenza e di salvezza, una via per giungere al divino.

Secondo Daniélou questo aspetto dell'arte indiana affluisce ad una visione delle cose di tipo «cosmologico».

L'arte indiana, ha scritto Ananda Coomaraswamy, non imita le forme che la Natura ha creato, ma imita il modo in cui essa opera nel crearle. [...] Nel suo tentativo di ri-creare un mondo simile al mondo naturale, l'artista indù aderisce ad un modo di vedere le cose noto come concezione cosmologica dell'Arte. [...]

Sono molteplici, secondo la filosofia indù, i punti di vista rispetto ai quali studiare una data questione [...]. I più importanti [...] sono quello naturalistico (*Vaishesika*), cosmologico (*Sâmkhya*), logico (*Nyâya*), e l'approccio fondato sull'identificazione (*Yoga*). Ritroviamo tali modalità d'approccio alla base di ogni creazione artistica, così come alla base di ogni altra attività umana.

L'approccio naturalistico prende in esame l'oggetto di studio sotto il profilo dei dati dell'esperienza sensibile [...] ricade nella definizione *Vaishesika* [...] tutta l'arte imitativa.. Il termine stesso [...] significa «scienza del particolare».

Con l'approccio cosmologico si mira a produrre, invece, un'opera simile all'oggetto di studio, ri-creandolo a partire dai suoi elementi costitutivi. Lo scopo è di arrivare, per questa via, a comprenderne la genesi. L'approccio logico [...] definisce sostanzialmente i rapporti tra i mezzi e la tecnica. L'approccio fondato sull'identificazione ha, infine, un valore imprescindibile nell'ambito dell'arte sacra: è la

---

<sup>211</sup> *Ivi*, p. 3

concentrazione interiore che permette all'artista di cogliere le forme sottili di una divinità, e solo in questo modo egli è nella condizione di trasporre in termini di forma e colori visibili le caratteristiche essenziali.<sup>212</sup>

Come afferma Iyer, nell'Induismo «la vita è soprattutto progresso dello spirito; suo scopo principale è la realizzazione dell'”io”; il sapere è di origine divina, ed ha per fine e motivo la capacità di condurre l'individuo alla realizzazione dell'”io”, abolendo gli ostacoli dell'ignoranza. “Conducimi dal Non-vero al Vero, dal Buio alla Luce”: questa è la preghiera dell'India da tempi immemorabili. Perciò le arti – poesia, teatro, e danza, pittura, scultura e musica – furono tutte sacre e coltivate con l'intento di risvegliare lo spirito e non furono mai considerate semplici divertimenti o evasioni. Non erano catene, destinate a legare l'uomo più saldamente alla terra, ma ali per le aspirazioni della sua anima. Esse davano dolcezza e incanto alla vita terrena, che altro non è se non l'annuncio della beatitudine eterna cui l'Atman, o anima, approda quando è finalmente libera dai legami terreni»<sup>213</sup>.

La ricerca continua di unione con il principio assoluto, l'amore per il divino, trova spesso, nell'arte indiana, la sua rappresentazione simbolica nell'amore terreno fra uomo e donna nel quale l'atto d'amore diviene «espressione delle più sottili emozioni e delle più profonde intuizioni filosofiche. [...] Tutto ciò che risiede nel piccolo universo, nel microcosmo che è l'uomo, è immagine del grande Universo, il macrocosmo, che è Dio. [...] La nostra esistenza ha origine dall'amore e ha l'amore per centro. Tutta la bellezza è concepita per creare. È per amore che i fiori sbocciano, gli uccelli cantano e i pavoni danzano. Quanto meraviglioso deve essere quell'Amore Divino del quale tutto questo non è altro che un minuscolo riflesso».<sup>214</sup>

Le sculture che decorano le facciate dei celebri santuari a Khajurāho (X-XI secolo) esemplificano questo tema dell'amore attraverso le *mithūna*, le coppie di Divini Amanti, le cui forme costituiscono «una perfetta fusione di bellezza fisica e significato spirituale». Secondo Hugo Münsterberg<sup>215</sup> «nessun'altra arte religiosa

---

<sup>212</sup> A. DANIELÉLOU, *La scoperta dei templi. Arte ed eros dell'India tradizionale*, Padova, 2007, pp. 35-36

<sup>213</sup> B. IYER, *Arte indiana*, op. cit., pp. 19-20

<sup>214</sup> A. DANIELÉLOU, *La scoperta dei templi. Arte ed eros dell'India tradizionale*, op. cit., p. 22

<sup>215</sup> Hugo Münsterberg (1916-1995), storico dell'arte, tedesco di origine ebrea; il padre era un celebre filologo, fratello di Hugo Münsterberg, fondatore della psicologia applicata. Emigrato

ha riservato all'erotismo la preminenza che essa ha nell'India induista, dove temi quali il desiderio reciproco degli amanti sono considerati espressioni di religiosità. [...] questi corpi colti in ritmici movimenti di danza, i seni turgidi come frutti maturi, i ventri e le cosce di rotonda pienezza, costituiscono l'espressione più esemplare della sensualità e della grazia. Per quanto si rifacciano alla realtà, tali figure trascendono il mero naturalismo, assurgendo a una sfera sovrumana di eterno splendore»<sup>216</sup>

Daniélou, nella sua ricerca sull'arte erotica dei templi indù, evidenzia come il piacere terreno possa essere eletto a simbolo del «piacere eterno».

Prendiamo in esame [...] il valore dei simboli.

#### 1. Il Simbolo della Creazione

Quando nell'Essere Ultimo si manifesta il desiderio, allora si ha il primo stadio della creazione, lo stadio causale. Dice il Veda: «Desiderò». «Io sono Uno: sia fatto che lo sia molti, così che la creazione sia». Così la dualità, fondamento di tutto quel che esiste, si manifesta negli esseri viventi come forma maschile e femminile. [...]

#### 2. L'Immagine del Piacere Supremo

Fuor di tutto ciò che esiste come manifestazione giace la condizione dell'illimitata gioia. Coloro che ricercano la realizzazione, sempre mirano a dissolversi in quel Piacere indivisibile. [...] Ogni nostra felicità rappresenta un momento nel quale si solleva appena un poco quel velo che è la vita, e sollevandosi ci dà una visione sfumata del nostro essere autentico, che è gioia sconfinata. [...] Nulla può darci idea adeguata del Piacere Eterno, ma il più vivo dei nostri piaceri ne è eletto a simbolo. L'atto d'amore è scelto a rappresentare la condizione ultima nella quale l'individuo e l'Universale cessano di essere separati.

«Nell'abbraccio della sua amata un uomo dimentica il mondo intero, tutto ciò che è dentro e tutto ciò che è fuori; nel medesimo modo, colui che abbraccia il Sé non conosce né il dentro né il fuori » (*Brihad Aranyaka*).<sup>217</sup>

Una concezione dell'arte così strettamente legata ai presupposti filosofico-religiosi del pensiero indiano, pone il tema di quale sia il rapporto fra l'espressione individuale dell'artista (e dei bisogni pratici che soddisfa attraverso la sua arte) e il rispetto dei canoni tradizionali.

Il rispetto dei canoni tradizionali è, secondo Daniélou, il fattore a cui dobbiamo la straordinaria bellezza delle opere d'arte indiana, e la loro «forza espressiva» che supera l'apparenza rivelando un ordine di realtà che «non abbiamo la capacità di visualizzare».

---

negli Stati Uniti nel 1935, ricevette un dottorato ad Harvard nel 1941. Considerato a livello internazionale un esperto di arti dell'Asia, ha pubblicato opere sull'arte indiana, cinese e giapponese.

<sup>216</sup> H. MÜNSTERBERG, *L'arte indiana*, Rizzoli, Milano, 1970, pp. 98-99

<sup>217</sup> A. DANIELÉLOU, *La scoperta dei templi. Arte ed eros dell'India tradizionale*, op. cit., pp. 24-25

La scultura medievale indù indirizzò i propri sforzi nel fare dell'approccio cosmologico il principio cardine dell'arte [...] il gran numero di sculture prodotte in India tra il IX ed il XII secolo sembrerebbe avere aderito rigorosamente ai canoni teorici della proporzione, sin nei dettagli più minuti.

Sulla pietra era innanzitutto disegnato un diagramma geometrico rappresentante lo *yantra*, ossia l'espressione matematica dell'aspetto divino visualizzato; il diagramma «vivificato» mediante un rito di consacrazione, segnava i limiti entro i quali l'immagine andava inscritta. Le stesse proporzioni dell'immagine, variabili a seconda dell'aspetto simbolico visualizzato, erano regolate nei minimi particolari. [...] Regole eccessivamente elaborate [...] sembrano aver generato una bellezza ideale, angelica, straordinariamente viva e sottile nell'espressione. [...] L'artista medievale riuscì pienamente nella realizzazione dello scopo al quale tendeva: rivelare una bellezza celeste tale da far apparire anche la più compiuta bellezza umana come una copia abbozzata. La bellezza è infatti suddivisa tra gli esseri individuali, ciascuno dei quali non ne riceve che un frammento, mentre è possibile, attraverso una elaborazione teorica, concentrare tutta la bellezza in un tipo ideale.

I canoni sono mera astrazione, un gioco di numeri. Siamo in grado di concepire canoni per rappresentare mondi pluridimensionali che non abbiamo la capacità di visualizzare; è logico quindi pensare che quando le forme siano costruite secondo dati canoni, esse possano avere in sé una forza espressiva che va oltre la loro semplice apparenza.<sup>218</sup>

Secondo Iyer le possibilità di espressione individuale da parte dell'artista devono rispettare i canoni della tradizione, in quanto l'arte trova la sua ragion d'essere non nell'espressione soggettiva, ma nella possibilità di essere condivisa, nei suoi principi universali, con lo spettatore.

Esercitare un'arte era considerato in India un mezzo per vivere, ed ebbe spesso scopi utilitari [...] il principio dell'«arte per l'arte» non fu importante né determinante nell'arte indiana. Non si deduca [...] che arti come la musica, la danza e la ritrattistica non venissero coltivate anche in quanto modi di espressione individuale da parte dell'artista [ma] tali manifestazioni non uscivano dai confini della tradizione. La distinzione precisa che oggi si traccia fra arte e artigianato non fu mai così marcata da esaltare la prima a danno e degradazione dell'altro. L'artigianato o «arti utili», aveva una gamma vastissima di creazioni [...] tutti creavano prodotti in cui l'utilità si univa alla bellezza. Anche la più misera abitazione in India si abbelliva di questa gioia di forme e colori [...]. I templi dalla possente architettura [...]; le feste, le rappresentazioni teatrali e le danze che accompagnavano i riti religiosi; i cantastorie girovaghi esperti di leggende, poesia e precetti religiosi; tutti questi elementi portarono la cultura e le arti molto vicine alla vita quotidiana del popolo. In questo senso le arti erano parte integrante dell'esistenza. Non erano un lusso [...] non vennero mai concepite come evasione dalla realtà, né come manifestazioni personali individualistiche, perché un'espressione artistica del tutto soggettiva non aveva posto nella tradizione dell'India, dove artista e spettatore dividevano una medesima emozione e ispirazione.<sup>219</sup>

Per questo motivo l'arte indiana è spesso un'arte anonima, nella quale non è

---

<sup>218</sup> Ivi, p. 37

<sup>219</sup> B. IYER, *Arte indiana*, op. cit., pp. 20-21

tanto importante l'esecutore, ma le caratteristiche e le finalità dell'opera.

Chi sono i grandi scultori che, da un capo all'altro, hanno popolato questo Paese di splendidi capolavori di pietra e bronzo? Chi ha concepito l'immagine del Buddha in meditazione? Quale maestro ha ideato la danza del Nataraja? Queste domande sembrano molto importanti per noi [...] ma non hanno significato alcuno nel complesso della tradizione indiana: l'artista, chiunque egli fosse, dava voce e forma agli ideali e alle visioni della sua razza. Non vi era nulla di personale e di soggettivo nella sua opera e l'anonimità dell'arte indiana contribuisce a sottolineare il suo carattere già tanto marcatamente nazionale.<sup>220</sup>

Da un altro punto di vista, nella storia del rapporto fra arte e pensiero religioso, autori come Bussagli osservano che anche se «l'arte obbedisce all'ortodossia, questa a volte si evolve e si trasforma per effetto dell'attività artistica sulla quale si esercita la meditazione degli esegeti e dei fedeli»<sup>221</sup>. Troviamo esempi di questo rapporto dinamico fra arte e canoni nello sviluppo dell'arte Buddhista, dove il moltiplicarsi delle immagini del Buddha risponde all'affievolimento dell'immagine del Buddha storico, o nel caso di Durgā, per il quale assistiamo «ad un continuo modificarsi nel tempo della leggenda in base alla figurazione e della figurazione in base alla leggenda».<sup>222</sup>

Un esempio celebre (che dimostra la consapevolezza degli artisti indiani dell'instabilità di ogni canone fisso) è illustrato «nell'episodio di Sankarācārya che, mentre cercava faticosamente di chiarire con pesi e misure il mistero della forma della bellezza [...] ebbe l'improvvisa visione dell'ideale da lui vagheggiato in un aspetto ribelle ad ogni canone o legge, come un'immagine di sogno. Intuita la verità il saggio ripudiò le sue lunghe ricerche dicendo: "Queste leggi, o Bellezza, non sono fatte per te: le mie analisi minuziose servono solo per le immagini destinate al culto. Perché infiniti sono gli aspetti che tu rivesti o Dea e nessun śastra (trattato) può definirli"».<sup>223</sup>

L'artista indiano, le cui capacità creative toccano a volte vette altissime, sembra dunque rappresentare quella cerniera attraverso la quale «realtà metafisica e realtà sensibile si fondono in una unità inscindibile».<sup>224</sup>

Tale rapporto poggia su una concezione della «religione» fondata su una

---

<sup>220</sup> *Ivi*, pp. 22-23

<sup>221</sup> ISTITUTO ITALIANO PER IL MEDIO ED ESTREMO ORIENTE, *Cinquemila anni di Arte dell'India*, op. cit., p. 15

<sup>222</sup> *Ibidem*

<sup>223</sup> *Ivi*, pp. 17-18

<sup>224</sup> *Ivi*, p. 19

visione dell'esistenza nella quale esiste un preciso rapporto, fra il «mondo della materia e quello dello spirito», che permea profondamente l'arte indiana.

Non bisogna intendere, quando si definisce l'arte indiana un'arte religiosa, che essa fosse espressione di un particolare dogma o credo [...]. «Religione» in India significa «la grande via» [...]; il suo preciso scopo è di raggiungere la libertà dello spirito (*moksa*), mediante la liberazione dall'ignoranza (*avidya*). Con questo scopo la religione era presente in ogni fase e in ogni attività dell'esistenza: per creare nell'individuo le premesse spirituali capaci di guidarlo verso quella meta. [...] Neppure l'affermarsi dei sistemi religiosi più ascetici riuscì a cancellare l'istintiva tendenza dell'anima indiana a gustare le gioie della vita, la quale ha quattro ben definiti scopi: *dharma* ([...] praticare la virtù), *artha* (procurarsi la ricchezza [...]), *kama* (godere i piaceri della vita), e infine *moksa* (essere liberi dal desiderio e dal bisogno). [...] L'uomo deve essere come il loto, che dall'acqua trae vita, ma non le permette di essere da essa bagnato o sommerso. [...] Ogni filosofia indiana ha sempre teso verso una meta: la sintesi o l'unità fra il mondo della materia e quello dello spirito, considerandoli non come antagonisti, ma complementari l'uno all'altro e indissolubilmente congiunti.

Questa convinzione filosofica si riflette pienamente nell'arte, dove viene rappresentato con ricchezza di immagini l'intero dramma dell'esistenza, con le sue sanguinose passioni, le sue diverse espressioni e aspirazioni. E poiché il mondo concreto non è che il riflesso dell'altro, il mondo spirituale, non vi è contraddizione fra l'opulenta fisicità dell'arte indiana e i suoi significati religiosi. [...] Come sottolinea il Coomaraswamy, nei migliori esempi di scultura indiana la materia e lo spirito sono inseparabili, raggiungendo una rara e stupenda unità.<sup>225</sup>

Tale aspetto importante che si manifesta dell'arte, circa il rapporto fra realtà sensibile e realtà metafisica, comporta «il riconoscere un valore assoluto immobile ed intangibile nel flusso stesso della vita, continuamente oscillante fra i due poli opposti della creazione e della distruzione. [...] Il pensiero dell'India si immerge nel fluire delle forme che accompagna il corso della vita riconoscendone la caducità individuale perfino per le divinità supreme [...], ma intuendo al di là di esse un principio immobile ed indifferenziato che tutte le anime transcendendole ed insieme compiacendosi dell'eterno flusso di vita che continuamente le suscita e le riassorbe».<sup>226</sup>

Massima espressione di questo concetto è lo Śiva Naṭarāja, «Signore dei danzatori». Coomaraswamy, nel saggio omonimo, ci offre una descrizione dei significati simbolici della danza di Śiva che esprime «la manifestazione dell'energia ritmica primordiale».

---

<sup>225</sup> B. IYER, *Arte indiana*, op. cit., pp. 23-24

<sup>226</sup> ISTITUTO ITALIANO PER IL MEDIO ED ESTREMO ORIENTE, *Cinquemila anni di Arte dell'India*, op. cit., p. 19

La danza, di fatto, rappresenta le Sue cinque attività (*pañcakṛtya*), ossia: *sṛṣṭi* (supervisione, creazione, evoluzione); *sthiti* (conservazione, sostegno); *samhāra* (distruzione, evoluzione); *tirobhāva* (occultamento, incorporamento, illusione e, inoltre, acquietamento); *anugraha* (liberazione, salvezza, grazia). Considerate separatamente queste sono le attività di Brahmā, Viṣṇu, Rudra, Maheśvara e Sadāśiva.

Questa attività cosmica è il motivo centrale della danza. [...] Abbiamo anche il seguente passo dal *Citampara Mummaṇi Kovai*: O mio Signore, la Tua mano che regge il tamburo sacro ha creato e ordinato i cieli, la terra, gli altri mondi e le innumerevoli anime. La Tua mano levata protegge l'ordine cosciente e non cosciente della Tua creazione. Tutti questi mondi sono trasformati dalla Tua mano che tiene il fuoco. Il Tuo sacro piede, piantato al suolo, offre un riparo all'anima affaticata che lotta negli affanni della causalità. Il Tuo piede sollevato concede eterna beatitudine a coloro che a Te si rivolgono. Queste Cinque Azioni sono, in verità, la Tua Opera.<sup>227</sup>

Il significato più profondo di questa danza, afferma Coomaraswamy, si coglie «quando si comprende che essa ha luogo nel cuore e nel sé. Dio è dappertutto: quel “dappertutto” è il cuore [...] tutto deve essere espulso dal cuore fuorché il pensiero rivolto a Dio, così che egli soltanto possa dimorarvi e danzarvi».<sup>228</sup>

E prosegue, «Śiva è un distruttore e ama il campo crematorio. Ma che cosa distrugge? Non soltanto i cieli e la terra alla fine di un ciclo del mondo, ma le catene che avvincono ogni singola anima. Dove si trova, e che cos'è il campo crematorio? Non è il luogo in cui i nostri corpi terreni vengono cremati, ma quello in cui i cuori di chi Lo ama vengono annientati e desolati. Il luogo in cui l'io è distrutto indica la condizione nella quale l'illusione e le azioni vengono bruciate: è quello il rogo, il campo crematorio in cui danza Śrī Naṭarāja; perciò Egli è chiamato Cuṭalaiyāṭi, “danzatore del campo crematorio”».<sup>229</sup>

Come la danza di Śiva ha come suo scopo quello di mantenere il processo vitale del cosmo e concedere la liberazione ai devoti, anche le danze degli umani, in quanto forme artistiche, possono essere interpretate come vie che «conducono alla liberazione».

Coomaraswamy così sintetizza<sup>230</sup>: «i significati essenziali della danza di Śiva sono tre: il primo, è che essa è l'immagine del Suo gioco ritmico come origine di ogni movimento nel cosmo (rappresentato dall'arco); il secondo, è che lo scopo della danza consiste nel liberare le innumerevoli anime degli uomini dalla trappola dell'illusione; il terzo, è che il luogo in cui avviene la danza, Cidambaram, il centro dell'universo, si trova dentro il cuore».<sup>231</sup>

---

<sup>227</sup> A. K. COOMARASWAMY, *La danza di Shiva*, Adelphi, Milano, 2011, pp. 112-114

<sup>228</sup> *Ivi*, p. 115

<sup>229</sup> *Ivi*, p. 116

<sup>230</sup> Il corsivo è dell'autore

<sup>231</sup> *Ivi*, p. 122

In analogia con questo mito cosmogonico, l'arte (musica e danza) si configura come un percorso di trasformazione attraverso il quale viene distrutto il legame con la realtà apparente, con i suoi infiniti cicli di morte e rinascita, e ci si riconcilia con il principio cosmico eterno.

Nessun artista odierno, per quanto grande, saprebbe creare in maniera più esatta o più sapiente un'immagine di quella Energia che la scienza postula di necessità alla base di tutti i fenomeni. Se intendiamo riconciliare il Tempo con l'Eternità, sarà difficile riuscirci senza concepire l'alternarsi di fasi che si estendono per vaste distese spaziali e lunghi archi temporali. Particolarmente significativa, allora è l'alternanza di fase implicita nel tamburo e nel fuoco che «trasforma» ma non distrugge. Questi non sono che due simboli visivi della dottrina del giorno e della notte di Brahmā.

Nella notte di Brahmā la Natura è inerte e non può danzare finché non lo vuole Śiva: Egli si desta dalla Sua estasi e, danzando, invia attraverso la materia inerte onde pulsanti di un suono che provoca il risveglio; ed ecco che anche la materia danza prendendo la forma di un'aureola intorno a Lui. Danzando, Egli ne tiene vivi i molteplici fenomeni. Nella pienezza del tempo, sempre danzando, Egli distrugge con il fuoco tutte le forme e i nomi e concede nuovo riposo. Questa è poesia, ma anche scienza.<sup>232</sup>

---

<sup>232</sup> *Ivi*, p. 123

## 4.2 L'ESTETICA INDIANA

### 4.2.1 Cenni Storici

Per comprendere le teorie estetiche dell'India, anche in campo musicale, bisogna, come per l'arte, tenere ben presente i principi di fondo del pensiero e della filosofia indiani.

Come sottolinea Prem Lata Sharma<sup>233</sup> «la filosofia indiana dell'esistenza accetta due aspetti di conoscenza del mondo materiale e dell'essere umano. In un aspetto c'è una forza di Conoscenza (occulta), nell'altro c'è una forza di Ignoranza. Di conseguenza la cultura indiana, letteratura e arti incluse, accetta un doppio standard di valori, uno esoterico ed uno exoterico. Senza conoscere questa caratteristica di base, il significato della cultura indiana sarà molto probabilmente perduto»<sup>234</sup>. È dunque su questo livello esoterico che, secondo Sharma, dobbiamo dirigere il nostro studio, sulle «verità di base» poste a fondamento della cultura indiana e, quindi, anche della musica.

Abbiamo in parte già evidenziato, nel precedente paragrafo, alcune questioni che gli studiosi considerano centrali nell'arte indiana e che sono strettamente collegate da un lato ai presupposti filosofici e, dall'altro alla dimensione estetica. Cercheremo ora di approfondire alcuni di essi e di esporre lo sviluppo delle teorie estetiche indiane in modo che si possa entrare, a ragion veduta, negli aspetti più salienti dell'esperienza estetica.

Ripercorrendo, con Coomarsaswamy, le varie concezioni che si sono succedute dall'antichità, possiamo affermare che l'arte vedica, la forma più antica di arte indiana, era «essenzialmente pratica»; nelle opere dell'artigiano, l'«ornamento» possedeva quasi sicuramente «un significato magico e apotropaico»; anche la poesia (inni), spesso «descrittiva e naturalistica», aveva uno scopo pratico (persuasivo verso gli dèi) era ed animata dal «sentimento della

---

<sup>233</sup> Prem Lata Sharma (1927- 1998) musicista vocale, musicologa, sanscritista. Consegui il dottorato presso la Hindu University di Benares. Fondatrice nel 1966 del primo Dipartimento di Musicologia in India presso la stessa Università. Studiosa di grande cultura (parlava otto lingue) e profonda conoscitrice della trattatistica musicale antica è considerata uno dei più profondi studiosi e ricercatori che si sono occupati di estetica in ambito musicale.

<sup>234</sup> P. L. SHARMA, *European Aesthetic of Music and Indian Sangīta Śāstra*, «Nāda Rūpa», II, 2, (1963), p. 49

meraviglia e dell'ammirazione». L'estetica vedica, dunque, «si risolveva essenzialmente nell'apprezzamento dell'abilità»<sup>235</sup>.

La fase successiva del pensiero indiano, all'epoca delle Upaniṣad (800 a.C.) e del buddhismo pāli (500 a.C.), è caratterizzata da una forte tendenza speculativa orientata alla «ricerca della verità»; «il linguaggio delle Upaniṣad unisce l'austerità alla passione: questa passione, però, è l'esaltazione dello sforzo mentale, lontano dalla vita quotidiana degli uomini del mondo [...] le Upaniṣad sono troppo impegnate in speculazioni più profonde per mostrare una consapevolezza estetica. [...] Nel buddhismo pāli [...] l'entusiasmo per la verità [...] si associa all'istituzionalismo monastico e all'invettiva piuttosto violenta contro le gioie del mondo: la bellezza e l'amore terreno non sono soltanto evanescenti, ma insidie da rifuggire ad ogni costo»<sup>236</sup>.

Attraverso le Upaniṣad e gli insegnamenti del Buddha, che penetravano «le questioni ultime dell'esistenza», si poneva l'attenzione sul meccanismo «segreto» della vita; si faceva strada «lo sforzo organizzato e consapevole di costruire una società nella quale fosse possibile raggiungere gli scopi dell'esistenza quali erano visti alla luce delle nuove filosofie»<sup>237</sup> e, insieme a questo, emergeva «l'ideale [...] dell'uomo che, pur rimanendo nel mondo, acquisisce o possiede la sapienza suprema»<sup>238</sup>. Parallelamente la dottrina dell'«unione attraverso l'azione (*karmayoga*)»<sup>239</sup> espressa nella *Bhagavad Gītā*, apriva ulteriori possibilità di salvezza.

Il prevalere, alla fine, di un sistema di vita prevalentemente brahmanico fu dovuto al fatto che i primi buddhisti, concentrati quasi esclusivamente sul monachesimo, «consideravano il *nirvāṇa* non soltanto lo scopo ultimo della vita, ma anche il suo unico obiettivo. I brahmani, invece, non dimenticarono mai che questa vita è in egual misura il luogo della Ricerca e del Ritorno»<sup>240</sup>. Nella concezione di questo stile di vita, esposto nella letteratura dei Sūtra, nei Dharmaśāstra e nell'epica (dal IV al I secolo a.C), ritroviamo però, «nonostante

---

<sup>235</sup> A. K. COOMARASWAMY, *La danza di Shiva*, Adelphi, Milano, 2011, pp. 41-42

<sup>236</sup> *Ivi*, pp. 42-43

<sup>237</sup> *Ivi*, p. 43

<sup>238</sup> *Ivi*, p. 44

<sup>239</sup> *Ibidem*

<sup>240</sup> *Ivi*, p. 45

l'ampiezza dei quattro scopi dell'uomo, la stessa estetica edonistica e le stesse applicazioni puritane caratteristiche del buddhismo pali»<sup>241</sup>. Bisognerà attendere epoche successive, perché l'arte assuma un ruolo più significativo, potendo «contribuire al conseguimento di tutti o di qualcuno dei quattro scopi della vita»<sup>242</sup>.

Se le tendenze più antiche dell'arte indiana possono essere considerate «in varia misura pratiche e secolari [...] i motivi che determinarono l'evoluzione dell'arte indiana dal III secolo a.C. in poi, per arrivare alla fine del XVIII secolo, sono la devozione (*bhakti*) e la riunificazione (*yoga*) [...] Il periodo che intercorre tra il IV secolo e la fine dell'VIII va considerato l'età d'oro della civiltà indù»<sup>243</sup>.

La tendenza alla ricerca della verità, aperta dall'approccio delle Upaniṣad e del Buddhismo, portò con sé, con eguale contributo di brahmani e buddhisti (con Patañjali e con Nāgārjuna) lo sviluppo dello yoga come «pratica rivolta al conseguimento del fine desiderato» e la concezione di arte come yoga.

Ricorderemo che la finalità dello yoga consiste nel portare la concentrazione mentale fino al superamento di ogni distinzione fra il soggetto e l'oggetto della contemplazione: lo yoga è un mezzo per ottenere l'armonia o l'unità della coscienza. Presto ci si rese conto che la concentrazione dell'artista aveva proprio questa natura; troviamo passi come questo di Śukrācārya: «Lo scultore realizza immagini nei templi meditando sulle divinità che sono oggetto della sua devozione. [...] In nessun altro modo, neppure con la visione diretta e immediata di un oggetto reale, è possibile essere tanto assorbiti nella contemplazione quanto avviene nella creazione di immagini». [...] Anche i mestieri minori costituiscono una pratica (*ācāra*) analoga a quella dello (*samprajñāta*-) *yoga* [...] sembra [...] che il costruttore di frecce abbia rappresentato un esempio proverbiale di attenzione concentrata.<sup>244</sup>

La pratica della visualizzazione citata da Śukrācārya suggerisce una forte analogia fra arte e culto: «Il devoto recita il *dhyāna-mantra* che descrive la divinità e ne costruisce l'immagine mentale, ed è a questa forma immaginata che rivolge poi le sue preghiere e offerte. L'artista segue prescrizioni identiche ma, disegnando o scolpendo, passa a rappresentare la forma mentale in una figura visibile e oggettiva»<sup>245</sup>. Coomaraswamy riporta un esempio analogo tratto da fonti buddhiste<sup>246</sup>.

---

<sup>241</sup> *Ibidem*

<sup>242</sup> *Ibidem*

<sup>243</sup> *Ivi*, p. 56

<sup>244</sup> *Ivi*, pp. 46-47

<sup>245</sup> *Ivi*, p. 48

<sup>246</sup> [La citazione è tratta da A. FOUCHER, *Étude sur l'iconographie bouddhique de l'Inde*, Ernest

Dopo la purificazione rituale l'artista (*sādhaka mantrin* o *yogin*, come viene variamente – e significativamente – chiamato) [...] deve recarsi in un luogo isolato. Qui deve compiere il «settoplice ufficio». [...] Successivamente egli deve meditare sulla vacuità (*śūnyata*), o non-esistenza di tutte le cose, poiché «con il fuoco dell'idea dell'abisso, è detto, vengono distrutti per sempre i cinque fattori» della coscienza individuale [...]. Soltanto a questo punto l'artista dovrebbe invocare la divinità da rappresentare pronunciando la parola-seme (*bīja*) appropriata, e identificarsi completamente con essa, che apparirà infine visibile, «come un riflesso» o «come in un sogno», con la recitazione del *dhyāna*-mantra, in cui vengono definiti i suoi attributi; questa immagine brillante è il modello dell'artista.<sup>247</sup>

Coomaraswamy rileva che «questo rituale [...] nei suoi elementi essenziali [...] rivela una chiara comprensione della psicologia dell'immaginazione. Tali elementi sono l'abbandono delle trasformazioni del principio pensante, l'autoidentificazione con l'oggetto dell'opera e la vividezza dell'immagine finale»<sup>248</sup>.

Un parallelo di questa concezione dell'arte come yoga si trova anche nell'ambito della creazione letteraria. Prima della composizione del *Rāmāyaṇa*, Vālmiki, cercò di averne una comprensione più profonda: «si dedicò alla contemplazione yoghica del suo tema [...] con il potere yoghico quell'uomo retto vide, come se tenesse un frutto di embrica nel palmo della mano, tutto ciò che era avvenuto e tutto ciò che doveva avvenire nel futuro»<sup>249</sup>.

È importante notare, sottolinea Coomaraswamy, che, da questo punto di vista «l'opera d'arte è completata prima di intraprendere l'opera di trascrizione o di rappresentazione»<sup>250</sup> e che, citando Chuang Tzu, «la mente del sapiente [...] diventa lo specchio dell'universo, lo *speculum* di tutta la creazione»<sup>251</sup>.

La *bhakti*, devozione amorosa e appassionata verso una divinità personale, introdusse nell'arte una forte attenzione e uso d'immagini e simboli. Se negli *Yogasūtra*, Patañjali «menziona il Signore soltanto come uno fra altri temi adatti alla contemplazione e senza suggerire l'uso di alcuna immagine: lo scopo dell'amante, invece, è precisamente quello di stabilire una relazione personale

---

Leroux, Paris, 1905, pp. 8-11]

<sup>247</sup> *Ivi*, p. 49

<sup>248</sup> *Ibidem*

<sup>249</sup> *Ivi*, pp. 50-51 [l'autore cita da: *Rāmāyaṇa*, I, 3, 2-7]

<sup>250</sup> *Ibidem*

<sup>251</sup> *Ibidem* [L'autore cita da: H.A. GILES, Chuang Tzu, *Mystic, Moralist, and Social Reformer*, Bernard Quaritch, London, 1889, p. 158]

con l'Amato, e il simbolo plastico viene creato a questo fine. Una filosofia puramente astratta o una psicologia come quella del buddhismo antico non richiedono una espressione estetica; fu lo spirito del culto a costruire, sulle fondamenta del pensiero buddhista e vedantico, gli edifici della religione indiana, che accolgono tutti coloro che le formulazioni puramente intellettuali non riescono a soddisfare: i figli di questo mondo che non vogliono affrettarsi sul sentiero della Liberazione e i mistici che pregustano la libertà amando ogni nuvola del cielo e ogni fiore ai loro piedi»<sup>252</sup>.

In questa prospettiva arte e idolatria appaiono saldamente legate una all'altra e l'artista non aveva come obiettivo esplicito quello di esprimere se stesso o la realizzazione della bellezza; non considerava astrattamente la sua opera, dal punto di vista dell'esteta, ma da quello dell'artigiano che aderisce ad un canone codificato per realizzare un tema preciso. Coomaraswamy osserva che «per l'artista il tema era tutto, e se nella sua opera è presente la bellezza, essa non è nata dall'intenzione estetica, ma da una condizione mentale che ha trovato espressione inconscia. In ogni periodo di grande arte creativa osserviamo lo stesso fenomeno: l'artista è assorbito dal suo tema. [...] La qualità della bellezza in un'opera d'arte è, in realtà, del tutto indipendente dal suo tema [...] la teoria della bellezza è un argomento da filosofi»<sup>253</sup>.

All'artista veniva dunque richiesto di possedere precise caratteristiche, sia professionali che personali, che ne testimoniavano rettitudine e competenza.

Secondo uno degli Śilpaśāstra, «lo *śilpin* [l'artigiano] deve comprendere l'Atharva Veda, i trentadue Śilpaśāstra e i mantra vedici che servono a invocare le divinità [...] deve indossare il cordoncino sacro e una collana di bacche sante [...] prova gioia nel culto di Dio, è fedele a sua moglie [...] acquisisce con devozione la conoscenza di diverse scienze: costui è un vero artigiano» [...] «il pittore deve essere un uomo retto, non indolente, non incline all'ira; santo, istruito, padrone di sé, devoto e caritatevole: questo dovrebbe essere il suo carattere»<sup>254</sup>.

Nelle epoche successive, dopo il IX o X secolo, l'arte indiana attraversò un periodo di declino generalizzato, alla quale fece seguito una nuova grande fioritura grazie al riemergere di forme di culto che, in modo latente, avevano mantenuto nel tempo tutta la loro forza, e che offrirono all'arte un nuovo impulso.

---

<sup>252</sup> *Ivi*, pp. 52-53

<sup>253</sup> *Ivi*, pp. 54-55

<sup>254</sup> *Ibidem*

Grandi forze – talvolta raggruppate sotto la designazione «rinascenza puranica» - erano state a lungo attive, spianando la strada all'emergere degli antichi culti di Śiva e Viṣṇu in forme che offrirono rinnovata ispirazione all'arte: alla scultura e alla poesia nel Sud, alla poesia e alla pittura nel Nord. Con questi culti devozionali si completò il ciclo dell'evoluzione spirituale indiana dalla filosofia pura al misticismo puro, dalla conoscenza all'amore. La vita interiore e quella esteriore furono finalmente unificate con uno sviluppo del tutto analogo a quello conosciuto dal buddhismo zen in Estremo Oriente.<sup>255</sup>

#### 4.2.2 Teorie del Rasa

La teoria del *rasa*, formulata inizialmente da Bharata e successivamente elaborata ed arricchita da Ānandavardhana e Abhinavagupta, costituisce la teoria di base della tradizione estetica indiana.

Il termine *rasa* condensa in sé un significato duplice: da un lato esso può essere inteso come equivalente ad “artistico” e riferirsi all'aspetto produttivo, alla realizzazione ed alle caratteristiche dell'opera d'arte; dall'altro esso esprime il significato di “estetico”, riguardando la percezione e la fruizione del prodotto artistico. Il termine *rasa* può inoltre essere inteso come riferito al rapporto fra tali elementi e, in particolare, al processo attraverso il quale dagli aspetti artistici si sviluppano quelli estetici.

I significati che possiamo rinvenire nell'utilizzo del termine, nelle diverse fasi della cultura indiana, variano lungo un range apparentemente molto esteso; lo troviamo utilizzato in riferimento al succo alcolico del *soma*, a quella upaniṣadica e yogica, nel quale designa l'essenza di tutte le cose o l'Assoluto metafisico del *Brahman*<sup>256</sup>.

È solo negli studi sulla drammaturgia e sulla poetica che il termine acquisisce il suo significato specifico in quanto riferito all'esperienza estetica derivata dalla lettura di un testo o dalla partecipazione come spettatore ad una performance teatrale e, parallelamente, all'esperienza creativa del poeta ed alla natura essenziale del poema stesso, cioè delle qualità che lo rendono tale. Il concetto di *rasa*, nel suo significato più completo, introduce quindi un punto di vista

---

<sup>255</sup> *Ivi*, pp. 56-59

<sup>256</sup> Cfr. G. B. M. THAMPI, “*Rasa*” as Aesthetic Experience, «The Journal of Aesthetics and Art Criticism», vol. 24, n. 1, (1965), pp. 75-80

«circolare», nel quale la bellezza viene definita tenendo conto di tutte le variabili in gioco: soggetto conoscente, oggetto conosciuto e processo di conoscenza.

Il testo più antico giunto fino a noi è il *Nāṭyaśāstra* (databile, secondo Gnoli, al IV o V secolo d.C.) attribuito al mitico Bharata, un insieme di osservazioni e regole, che riguardano principalmente la produzione teatrale e l'addestramento di attori e compositori.

Nel testo, che «non trae origine da un interesse astratto verso la conoscenza quanto piuttosto da motivi di ordine puramente empirico»<sup>257</sup>, l'autore (o gli autori, nell'ipotesi, accreditata fra molti studiosi, che il testo rappresenti il punto culminante di contributi diversi), classifica in modo meticoloso (tipicamente indiano) i diversi stati mentali o le emozioni dell'animo umano ed esamina le loro trasformazioni dal livello più funzionale (pratico) a quello più propriamente estetico. Nel *Nāṭyaśāstra*, definita da Gnoli «un'opera di profonda intuizione psicologica», la rappresentazione teatrale costituisce la più elevata forma d'arte; nell'arte scenica la vista e l'udito «cooperano nel generale nello spettatore, più facilmente e più intensamente che nelle altre forme d'arte, uno stato di coscienza *sui generis*, che può essere intuitivamente e concretamente concepito come un succo o un sapore, denominato Rasa»<sup>258</sup>.

L'analogia fra l'esperienza estetica e un succo o un gusto è significativa e va ricondotta alla tendenza, in India piuttosto diffusa, di utilizzare le sensazioni proprie dei sensi del gusto e del tatto, «per designare stati di coscienza in modo più profondo e privo di rappresentazioni astratte rispetto al modo ordinario – cioè l'esperienza estetica e varie forme di quelle religiose. Questo Rasa, quando viene gustato dallo spettatore, lo pervade e lo incanta. Esperienza estetica è, cioè, l'atto di gustare il Rasa, di immergersi in esso con l'esclusione di tutto il resto»<sup>259</sup>.

Il punto di partenza di tutto il pensiero estetico indiano può essere considerato l'aforisma di Bharata<sup>260</sup>, interpretato ed elaborato in modi diversi dagli autori successivi, che recita: «Dall'unione dei Determinanti [...] dei Conseguenti e

---

<sup>257</sup> R. GNOLI, *The Aesthetic Experience according to Abhinavagupta*, Chowkhamba Sanskrit Series Office, Varanasi, 1968, p. XIV

<sup>258</sup> *Ibidem*

<sup>259</sup> *Ivi*, pp. XIV-XV

<sup>260</sup> «*Vibhāvānubhāvavyabhicārisaṃyogādrasaniṣpattih*», *Nāṭyaśāstra*, 6, 32.2

degli Stati Mentali e Transitori può avere luogo la nascita del Rasa»<sup>261</sup>. Questo famoso *rasa sūtra* fece sorgere alcune domande cruciali circa la natura del Rasa, le sue relazioni con altre emozioni e stati di coscienza, il modo nel quale la parola «nascita» dovesse essere interpretata. Domande sulle quali l'intera estetica indiana si è interrogata fino ai nostri giorni.

Seguendo Gnoli, esponiamo brevemente i punti nodali della teoria («psicologia empirica») di Bharata.

Il *Nāṭyaśāstra* possono essere distingue, nell'animo umano, otto sentimenti fondamentali, istinti, emozioni o stati mentali denominati *bhāva* o *sthāyibhāva*<sup>262</sup>: Piacere-Amore (*rati*), Riso (*hāsa*), Pena-Dolore (*śoka*), Rabbia (*krodha*) Eroismo (*utsāha*), Paura (*bhaya*), Disgusto (*jugupsā*), e Meraviglia (*vismaya*). Si tratta di otto stati che sono innati nel cuore dell'uomo ed esistono in modo permanente, nella mente di ciascuno, nella forma di impressioni latenti (*vāsanā*), derivate dalle esperienze attuali della vita presente o dagli istinti ereditati, e, come tali, «pronti ad emergere alla coscienza in ogni momento»<sup>263</sup>.

Nella vita ordinaria ogni sentimento si manifesta accompagnato da tre elementi, cause (*kāraṇa*), ad esempio situazioni o circostanze che stimolano la vita, effetti (*kārya*), reazioni visibili a tali cause come espressioni del viso, gesti, ecc. ed elementi concomitanti (*sahakārin*), stati transitori che accompagnano le emozioni di base. Gli otto *bhāvas* non appaiono in una forma pura, ma piuttosto sono modulati dalla compresenza degli altri stati mentali concomitanti (trentatré secondo Bharata), ad esempio scoraggiamento, debolezza, apprensione), che sono transitori e impermanenti.

Quando queste cause, effetti ed elementi concomitanti, vengono rappresentate sulla scena o descritte nella poesia (cioè sono elementi dell'espressione artistica, non vissuti nella vita reale) vengono denominati rispettivamente Determinanti (*vibhāva*), Conseguenti (*anubhāva*) e Stati Mentali

---

<sup>261</sup> R. GNOLI, *The Aesthetic Experience according to Abhinavagupta*, op. cit., p. XV

<sup>262</sup> Sull'origine del termine Gnoli afferma: «La parola *bhāva* è fatta derivare da Bharata, VII, 342-346, dal causativo di *bhū*, essere, che può essere inteso in due diversi significati, cioè «far sì che sia» (creare) e «pervadere». Secondo il primo significato, ciò che è causato sono gli scopi della poetica, *kāvyaṛtha*, cioè, i Rasa. Secondo l'altro significato essi sono chiamati così perché pervadono, come un profumo, la mente dello spettatore. Il significato di *sthāyin* è permanente, di base»

<sup>263</sup> *Ivi*, p. XVI

Transitori (*vyabhicāribhāva*)<sup>264</sup> e producono negli spettatori quel tipo di piacere a che Bharata definisce Rasa. Gli stati mentali fondamentali sono otto, e altrettanto sono i Rasa, vale a dire, l'Erotico (*śṛīgāra*), il Comico (*hāsya*), il Patetico (*karuna*), il Furioso (*raudra*), l'Eroico (*vīra*), il Terribile (*bhayānaka*), l'Odioso (Disgustoso) (*bībhatsa*) e il Meraviglioso (*adbhuta*). Nell'elaborazione successiva della teoria del rasa viene postulata l'esistenza di un nono sentimento permanente, Serenità (*śama*), e del Rasa corrispondente denominato il Pacifico (*śānta*). Gnoli sottolinea che «dal punto di vista dello spettatore, i conseguenti non seguono il sentimento, come succede nella vita ordinaria, ma essi agiscono come una sorta di cause che intensificano e prolungano il sentimento, portato dai determinanti»<sup>265</sup>.

Esaminiamo ora i principali sviluppi della teoria del rasa ad opera di alcune illustri personalità, nell'ambito del pensiero Kashmiro fra il VII ed il X secolo, che cercarono di interpretare e precisare ulteriormente la teoria di Bharata.

Secondo Daṇḍin (VII secolo) e Bhaṭṭa Lollaṭa (IX secolo) il Rasa è semplicemente lo stato permanente (rabbia, paura, ecc.) incrementato di intensità dall'effetto combinato di Determinanti, Conseguenti e Stati Mentali transitori. Bhaṭṭa Lollaṭa afferma che «il Rasa giace sia nel personaggio rappresentato che nell'attore che lo imita»<sup>266</sup>: l'attore, da un lato, sperimenta i diversi bhāva e rasa in modo personale, dall'altro, grazie all'*anusam̐dhi* o *anusam̐dhāna* (cioè la capacità di memoria e consapevolezza), riesce a diventare il personaggio rappresentato o imitato (ad es. Rāma), senza dimenticare la sua reale natura di attore. La teoria di Bhaṭṭa Lollaṭa trascura il problema di come lo spettatore possa comprendere il Rasa.

Śaṅkuka, un Kashmiro di poco successivo a Lollaṭa, ritiene che il Rasa non sia uno stato intensificato, ma uno stato mentale imitato: l'imitazione efficace da

---

<sup>264</sup> Sulla terminologia adottata da Bharata Gnoli aggiunge la seguente nota: «Non è necessario insistere sul fatto che tutti queste traduzioni sono ben lungi dall'essere soddisfacenti. Secondo Bharata, VII, 346, il termine *vibhāva* significa cognizione, *vijñāna*. Essi sono così detti, poiché parole, gesti e la rappresentazione del temperamento sono determinati, *vibhāvya* (cioè, conosciuti) attraverso loro. Gli *anubhāva*, dal canto loro, sono così detti perché la rappresentazione, nei suoi tre aspetti, cioè, voce, *vāc*, gesti, *arīga*, e reazioni fisiche, *sattva*, causa (negli spettatori) l'esperienza (il sentimento corrispondente)»

<sup>265</sup> *Ivi*, p. XVII

<sup>266</sup> *Ivi*, p. XVIII

parte dell'attore dei personaggi e delle loro esperienze è artificiale, irreali, ma lo spettatore, trascurando la differenza fra attori e personaggi, esperisce lo stato mentale degli stessi personaggi in un modo che potremmo definire inferenziale. Questa esperienza è, per Śaṅkuka, peculiare e diversa da qualunque altro tipo di conoscenza. Questo concetto di imitazione fu rifiutato da autori successivi come Bhaṭṭa Tauta e Abhinavagupta, che sottolineano la fragilità della teoria relativamente al rapporto fra effetto dell'imitazione ed esperienza estetica, in quanto esperienze non coincidenti, e la contraddizione con alcune forme d'arte (ad esempio la danza) che non imitano aspetti della vita reale.

Un posto di particolare rilievo nella storia della teoria del Rasa spetta a Bhaṭṭa Nāyaka, un Kashmiro della prima metà del X° secolo, autore del perduto *Sahṛdayadarpaṇa*. Interrogandosi sul significato della parola «nasce», utilizzata da Bharata, l'autore ritiene che essa non possa essere intesa col significato di percezione, o produzione, o manifestazione, propri della vita ordinaria; piuttosto la peculiarità del linguaggio poetico e della performance teatrale risiede in qualcosa di profondamente diverso, cioè nella «rivelazione» (*bhāvanā*). Il potere del linguaggio poetico si differenzia quindi da quello denotativo, perché «ha la capacità di sopprimere lo spesso strato dello stupore mentale che occupa la nostra coscienza, è la generalizzazione o universalizzazione di ciò che viene rappresentato o descritto»<sup>267</sup>. Conseguentemente il godimento del Rasa rappresenta un godimento profondamente diverso da quello associato all'esperienza diretta, alla memoria o ad altre condizioni della vita ordinaria.

Il concetto di generalizzazione, che è il nucleo centrale della teoria di Bhaṭṭa Nāyaka, rappresenta uno dei principali contributi all'estetica indiana. Come afferma Gnoli «lo stato estetico di coscienza – che concretamente sia rabbia, amore, dolore, ecc. – non può inserirsi nella trama della vita di tutti i giorni, ma viene vissuto in completa autonomia da tutti gli interessi individuali. Le immagini contemplate sul palcoscenico o lette nella poesia sono recepite dall'uomo con sensibilità estetica indipendentemente da ogni relazione con la sua vita ordinaria o con quella dell'attore o dell'eroe della commedia o del poema, e appaiono, perciò, in modo generalizzato (*sādhāraṇīkṛta*, *sādhāraṇa*),

---

<sup>267</sup> *Ivi*, p. XXI

per così dire, universalmente e svincolate dall'individualità»<sup>268</sup>

La rappresentazione teatrale, il poema recitato, possiedono il potere di indurre lo spettatore ad oltrepassare, momentaneamente, il suo io limitato, i suoi interessi materiali, gli aspetti della vita di tutti i giorni, che limitano la sua coscienza. Ma cose ed eventi, che nella vita materiale sono fonte di dispiacere, possono essere sperimentati «come una fonte di piacere – il piacere estetico del Rasa – quando vengono descritti o rappresentati esteticamente, cioè, quando sono generalizzati e contemplati universalmente»<sup>269</sup>.

L'esperienza estetica, il rasa che emerge grazie al potere di rivelazione (*bhāvanā*), non ha una natura mentale, o percettiva; si tratta piuttosto di una esperienza, una fruizione (*bhoga*), «caratterizzata da uno stato di lisi (*laya*), di riposo nella nostra coscienza, il suo infondersi di bellezza e luce: simile al godimento stesso del supremo *brahman*»<sup>270</sup>. Questa concezione rivela l'influenza sul pensiero estetico di alcune scuole religiose e filosofiche indiane<sup>271</sup> e delle loro concezioni relative all'esperienza mistica, in cui la natura delle cose e la loro percezione assume una valenza nuova che la avvicina all'esperienza estetica: «La natura delle cose è inesauribile ed esse rivelano più e più modi di essere, che corrispondono ai diversi stati di coscienza dello spettatore. La realtà, in tal senso, può essere materia di un capovolgimento (*parāvṛtti*), di una sorta di improvvisa reinterpretazione attraverso la quale si rivela sotto un aspetto nuovo: il doloroso e senza sosta scorrere della storia, il *saṃsāra*, appare al santo come ineffabile quiete, il *nirvāṇa*»<sup>272</sup>.

L'esperienza estetica e quella religiosa, dunque, «sgorgano dalla stessa fonte». Approfondiremo più avanti questo aspetto. Si tratta di un punto che Abhinavagupta riprenderà, in parte criticandolo, in quanto, «mentre l'esperienza mistica è pienezza perfetta, in cui i nodi dell'“io” e del “mio” sono già completamente dissolti, nell'esperienza estetica il processo di dissolvimento è solo appena iniziato. In esso, la storia, il dolore non hanno ancora interamente perduto il suo peso; esso è ancora presente, pronto a riemergere in tutta la sua

---

<sup>268</sup> *Ivi*, pp. XXI-XXII

<sup>269</sup> *Ibidem*

<sup>270</sup> *Ivi*, pp. XXIII-XXIV

<sup>271</sup> Gnoli, citando dal *Vākyapadīya*, ricorda a questo proposito che « Il Brahman – aveva detto Bhartrhari più di quattro secoli prima di Bhaṭṭa Nāyaka – non è null'altro che il superamento dei nodi dell'“io” e del “mio”. Nient'altro»

<sup>272</sup> *Ivi*, p. XXIV

violenza. La pienezza del poeta non è come quella del santo.»<sup>273</sup>.

### 4.2.3 Teoria dello Dhvani

Abhinavagupta, uno dei più illustri pensatori dell'India, unificò intorno al X° secolo, i contributi dei primi filosofi in una sintesi magistrale, coniugando la speculazione filosofica e il misticismo con l'estetica. Ma, prima di esaminare il suo pensiero, dobbiamo esaminare l'importante contributo di Ānandavardhana, un retore vissuto all'epoca di Avantivarman (855-83), re del Kashmir. La sua opera, intitolata *Dhvanyāloka* («Luce della Risonanza»), che sarebbe stata oggetto di un altrettanto celebre commentario di Abhinavagupta circa un secolo e mezzo più tardi, contiene importanti conclusioni che costituiscono autentiche pietre miliari di tutta la retorica indiana successiva.

Il punto di partenza delle argomentazioni di Ānandavardhana è la differenza fra il linguaggio ordinario e quello poetico. Lo studio del linguaggio rappresenta, fin dall'antichità, uno dei temi più importanti del dibattito filosofico indiano e fu declinato in modo peculiare dalle diverse scuole di pensiero. «Tuttavia i pensatori indiani, sia buddhisti che hindu, concordano su un punto – la natura transitiva e strumentale del linguaggio ordinario. Il linguaggio è essenzialmente pragmatico: le parole che usiamo esistono solo in quanto utilizzate per alcuni scopi, e dopo averle utilizzate esse cessano di esistere. Esse, ritengono i buddhisti, sono prive di potere nel cogliere la realtà vitale delle cose; esse attengono al generale, che è semplicemente un'immagine delle cose, un'immagine, per così dire, sfocata e in definitiva non reale»<sup>274</sup>.

Qual è dunque la caratteristica distintiva del linguaggio poetico? E da cosa trae il suo specifico potere? Già Udbhaṭa, vissuto nell'VIII° secolo, aveva proposto un'ipotesi a riguardo: l'essenza del linguaggio poetico coincide, di fatto, con la funzione secondaria o metaforica delle parole. Nel linguaggio poetico, alcune proprietà ed elementi, quali rime, figure, inversioni, assumono un ruolo centrale e appaiono del tutto svincolate da un uso funzionale tipico del linguaggio pratico caratterizzato da una modalità di espressione diretta.

Ānandavardhana confuta questa tesi sostenendo che la funzione secondaria del linguaggio non è tipica solo della poesia: tutto il linguaggio è

---

<sup>273</sup> *Ivi*, p. XXV

<sup>274</sup> *Ivi*, p. XXVII

metaforico. L'origine della poesia deve essere ricercato in un altro senso o valore trasmesso dalle parole, completamente diverso da quello primario e da quello secondario. «Il significato poetico – afferma Ānandavardhana - differisce da quello convenzionale. Nelle parole dei grandi poeti la bellezza risplende e si innalza sopra gli aspetti esterni consueti così come il fascino nelle donne»<sup>275</sup>.

Il significato poetico, pur non essendo riducibile a quello letterale, è, per così dire, sostenuto da questo e ad esso inscindibilmente legato. Pertanto, sostiene Ānandavardhana, entrambi devono essere studiati attentamente da coloro che vogliono essere poeti. Tale aspetto è ben espresso nell'analogia della lampada offerta dall'autore.

Così come un uomo che desidera vedere gli oggetti nell'oscurità, dirige i suoi sforzi nel proteggere la fiamma della lampada in quanto ciò è il mezzo per raggiungere il suo scopo, allo stesso modo chi sia veramente interessato al significato nella poesia deve per prima cosa prestare attenzione al significato convenzionale. Così come il senso di una frase viene compreso solo attraverso il senso delle singole parole, la conoscenza del significato poetico si raggiunge solo attraverso la mediazione del senso letterale. Benché attraverso il suo stesso potere il significato delle parole trasmette il significato della frase, proprio come se scomparisse (sfuggisse all'attenzione) non appena raggiunto il suo scopo, allo stesso modo succede che il significato poetico baleni improvvisamente nelle menti dei critici colti che percepiscono la verità, quando sono indifferenti al significato convenzionale. Per concludere, i conoscitori attribuiscono il nome di "risonanza" (*dhvani*) a quel particolare genere di poesia in cui sia il significato convenzionale che la parola convenzionale sono subordinati.<sup>276</sup>

Il potere dell'espressione realmente poetica risiede dunque nello *dhvani*, nel far risuonare un significato suggerito, manifestato (*vyañgya*), senza un collegamento evidente con le parole che lo sostengono, facendolo «balenare» in modo inaspettato e improvviso. Il *rasa*, per Ānandavardhana, coincide di fatto con questo significato.

Abhinavagupta, nel suo *Dhvanyāloka*, ispirandosi alle argomentazioni di Bhartṛhari, chiarisce ulteriormente la natura del linguaggio poetico negli aspetti funzionali che lo differenziano da quello ordinario :

L'esperienza estetica ha luogo, come ciascuno può notare, in virtù, per così dire, della spremitura della parola poetica. Persone esteticamente sensibili, infatti, leggono e assaporano molte volte lo stesso poema. All'opposto dei significati

---

<sup>275</sup> *Dhvanyāloka*, I, 4, in R. GNOLI, *The Aesthetic Experience according to Abhinavagupta*, op. cit., p. XXVIII

<sup>276</sup> *Dhvanyāloka*, I, 7-13, in R. GNOLI, *The Aesthetic Experience according to Abhinavagupta*, op. cit., pp. XXVIII-XXIX

funzionali (pratici, diretti) della percezione, i quali, avendo raggiunto il loro scopo (compiuto il loro compito), non hanno più alcun utilizzo e possono essere abbandonati<sup>277</sup> un poema, in realtà, non perde il suo valore dopo essere stato compreso. Le parole, nella poesia, devono perciò avere un potere aggiuntivo, quello della suggestione, e proprio per questa ragione la transizione dal significato convenzionale a quello poetico è impercettibile.<sup>278</sup>

Abhinavagupta confuta la tesi secondo la quale una espressione verbale può avere, al livello dell'uso ordinario del linguaggio, significati diversi (in quanto essa annulla la relazione fissa e durevole fra parole e significato strettamente stabilita dalle convenzioni e dal contesto), e individua nell'espressione estetica una forma particolare di cognizione, non assibilabile a quella ordinaria. La percezione ordinaria è infatti spesso caratterizzata da un fine estrinseco, successivo nel tempo, mentre «nell'esperienza estetica, ciò che accade è, invece, la nascita dell'assaporamento estetico dell'espressione artistica. Una tale esperienza, proprio come un fiore sbocciato per magia, possiede, come sua essenza, unicamente il presente, non è correlata con quanto viene prima né con ciò che segue»<sup>279</sup>.

Un concezione simile può essere trovata, nell'esegesi linguistica occidentale connessa alle sacre scritture, quando si consideri la posizione di San Tommaso rispetto al «*sensus historicus vel literalis*, diverso dal *sensus spiritualis*, qui, tuttavia, *super litteralem fundatur et eum supponit*»<sup>280</sup>. Anche se, in Occidente, tale concezione è sempre rimasta confinata alla speculazione teologica, essa avvalorava lo stretto legame fra il linguaggio poetico, e quello religioso che non si esauriscono nel loro valore transitivo, ma «sopravvivono alla comprensione ordinaria».

#### 4.3.4 Estetica in Abhinavagupta

Con Abhinavagupta<sup>281</sup> le teorie estetiche indiane trovano la loro massima

---

<sup>277</sup> Questa è una citazione dal *Vākyapadīya*, II, 38

<sup>278</sup> R. GNOLI, *The Aesthetic Experience according to Abhinavagupta*, op. cit., p. XXXII

<sup>279</sup> *Ivi*, pp. XXXIII-XXXIV

<sup>280</sup> S. TOMMASO D'ACQUINO, *Summa Theologica*, 1, 1, 10 in R. GNOLI, *The Aesthetic Experience according to Abhinavagupta*, op. cit., p. XXXIV

<sup>281</sup> Abhinavagupta, figlio di Narasiṃhagupta, soprannominato Cukhula, nacque in Kashmir verso la metà del X secolo, da un'importante famiglia di brahmani. Nella sua infanzia la madre morì ed il padre fece voto di rinuncia al mondo. Dotato di una forte volontà Abhinavagupta si

sintesi. Egli elaborò il concetto di generalizzazione, nucleo delle concezioni Baṭṭa Nāyaka, rifiutando invece il concetto di Nāyaka dell'esperienza estetica come fruizione piuttosto che come conoscenza, e, in qualche modo, quello dell'assunzione del potere di rivelazione delle parole nella poesia. In Abhinavagupta, le scuole dello *dhvani* e del Rasa sono indissolubilmente legate, il Rasa non è rivelato, ma «suggerito», o «manifestato». L'assaporamento estetico non è altro che una forma di *percezione sui generis*, differente da tutte le altre. Esaminiamo più da vicino il suo contributo.

Abhinavagupta considera la suddivisione dei rasa, corrispondenti agli stati mentali permanenti, come prettamente empirica, in quanto il Rasa è essenzialmente unico. Secondo Abhinavagupta ciò di cui si gioisce (nell'esperienza estetica) è «la consapevolezza stessa, completamente piena di beatitudine», non ravvisando in essa alcuna presenza di sentimenti (dolore, sorpresa ed altri); alla rappresentazione (arte) attribuisce la funzione di svegliare tali sentimenti di base, e, a questi, di modificare il nostro spirito (nel quale essi riposano).

Nell'affermare che l'esperienza estetica «come un fiore sbocciato per magia, ha, come sua essenza, unicamente il presente» Abhinavagupta, accogliendo pienamente lo stato di universalità postulato da Baṭṭa Nāyaka, pone le premesse per il passaggio successivo, molto importante: la perdita di ogni misura di tempo e spazio porta con sé anche quella di un soggetto conoscente particolare. Conseguentemente il Rasa non risiede nell'attore o nel personaggio (come pensava Baṭṭa Lollaṭa). Ma cos'è l'attore? «L'attore, io dico, è il tramite del processo del gustare, e quindi prende il nome di "recipiente" . Il gusto del vino, infatti, non sta nel recipiente, che è soltanto un mezzo necessario per gustarlo. L'attore allora è utile e necessario solo all'inizio»<sup>282</sup>.

---

immerse nello studio con straordinario zelo. Il suo studio dei testi tantrici e dello Shivaismo del Kashmir culminò nella sua importante opera *Tantrāloka*. Le sue opere nel campo della poetica sono due: l'*Abhinavabhāratī*, un commentario del *Nāṭyaśāstra* e il commentario del *Dhvanyaloka* di Ānandavardhana. Il commentario sul *Kāvyaakautuka* di Baṭṭa Tota, che fu il suo diretto maestro, risulta perduto. Il *Kāvyaakautuka* stesso non ci è pervenuto. Il commentario del *Dhvanyaloka* di Ānandavardhana costituisce una delle opere più importanti della scuola dello *dhvani*, nel cui sviluppo Abhinavagupta giocò un ruolo cardine. Nella fase conclusiva della sua vita e delle sue opere, dedicate allo studio dei problemi metafisici, portò lo Shivaismo Tantrico e la speculazione filosofica ai massimi livelli di espressione. Abhinavagupta è comunemente riconosciuto come uno dei più importanti rappresentanti della storia del pensiero umano.

<sup>282</sup> ABHINAVAGUPTA, *Abhinavabhāratī*, I, 291, in R. GNOLI, *The Aesthetic Experience according to*

L'eliminazione del singolo soggetto conoscente, applicato agli spettatori, lascia spazio ad uno stato di consapevolezza, un "soggetto conoscente", che è unico, "generalizzato", non circoscritto da alcuna determinazione di spazio, tempo, etc. Questa concezione affonda le radici nelle dottrine della scuola filosofica seguita da Abhinavagupta, lo śivaismo.

Se nell'Idealismo Buddhista (*vijñānavāda*) la realtà è coscienza, ma le diverse individualità (serie mentali, *saṃtāna*) sono diverse una dall'altra, per gli śaiva, due o più soggetti che vedono la stessa cosa sono nella medesima condizione psichica, costituendo in tal modo un singolo soggetto conoscente, un contenitore unico, come afferma Utpaladeva, della medesima entità. Tale unità è però provvisoria, e i diversi "io" limitati tornano a separarsi. Per lo Śivaismo l'elemento responsabile di queste unioni e separazioni non è altro che il Signore, la libertà della coscienza stessa.

Possiamo sperimentare direttamente questo stato di unità, che attraversa in gradi diversi anche la vita ordinaria, quando partecipiamo ad una performance o a cerimonie religiose, che devono essere celebrate in comunione: «in queste riunioni, la distinzione fra il Sé proprio di ciascuno e il Sé degli altri, che è fondato sulla molteplicità di corpi, menti e così via, cessa per un momento di esistere e, oltre loro, sorge un'unità psicologica, propriamente sentita come un soggetto unico e più potente delle preesistenti individualità separate»<sup>283</sup>.

Abhinavagupta nel *Tantrāloka* illustra dettagliatamente la dinamica della coscienza in queste celebrazioni collettive.

La consapevolezza, che consiste di, ed è animata da, tutte le cose, in ragione delle differenze fisiche, entra in uno stato di contrazione. Ma, nelle celebrazioni pubbliche, essa ritorna in uno stato di espansione – dal momento che tutte le componenti sono riflesse una nell'altra. Lo splendore della propria coscienza individuale in ebollizione (cioè, quando essa tende a riversarsi fuori da se), si riflette nella coscienza di tutti gli astanti come in tanti specchi, e, infiammata da questi, essa abbandona senza sforzo il suo stato di contrazione individuale. Proprio per questa ragione nei meeting di molte persone, (ad una performance di danza, canto, etc.), una pienezza di gioia avviene quando ogni spettatore, non soltanto uno di essi, si identifica con lo spettacolo. La consapevolezza che, anche considerata separatamente, è costituita di beatitudine innata, perviene in queste situazioni – durante l'esecuzione di danza etc. – ad uno stato di unità, ed in questo modo accede ad uno stato di beatitudine pieno e perfetto. In virtù della totale assenza di cause di contrazione, gelosia, invidia, etc., la coscienza si ritrova, in tali circostanze, in una condizione di

---

*Abhinavagupta*, op. cit., p. XXXVI  
<sup>283</sup> R. GNOLI, *The Aesthetic Experience according to Abhinavagupta*, op. cit., p. XXXVIII

espansione, libera da ostacoli, e pervasa dalla beatitudine. Quando, d'altro canto, anche solo uno degli spettatori non si concentra sullo spettacolo, si guarda intorno, e non condivide, perciò, la forma della coscienza in cui gli altri spettatori risultano immersi, questa coscienza è disturbata, come quando si tocca una superficie irregolare. Questa è la ragione per cui, durante la celebrazione del *cakra*, etc., nessun individuo può essere ammesso ad entrare che non identifichi se stesso con la celebrazione e così non condivide lo stato di coscienza dei celebranti; ciò causerebbe, infatti, una contrazione della coscienza»<sup>284</sup>

Il testo di Abhinavagupta ci fornisce una chiave interpretativa di alcuni aspetti dell'esperienza estetica in ambito musicale e, parimenti, mette in luce lo strettissimo rapporto fra esperienza estetica ed esperienza mistica.

#### 4.2.5 Esperienza Estetica ed Esperienza Mistica

Come abbiamo visto per primo Baṭṭa Nāyaka per primo le aveva collegate l'una all'altra, ma Abhinavagupta, pur accettando questa ipotesi, individua chiaramente la linea di confine che separa lo stato di coscienza mistica da quello di coscienza estetica.

Mentre nell'esperienza religiosa assistiamo alla «completa scomparsa di tutte le polarità, la lisi di tutte le differenze nel fuoco dissolutore di Dio : il Sole, la Luna, il giorno e la notte, il bene e il male si consumano nella fiamma ardente della consapevolezza», «i nodi dell'“io” e “mio” sono, in essa, completamente annullati» e lo yogin riposa nella «totale solitudine della sua coscienza, ben oltre ogni forma di pensiero discorsivo», nell'esperienza estetica, i fatti della vita quotidiana, anche se trasfigurati, sono sempre presenti, anche se in modo latente: «Arte non è assenza di vita – ogni elemento della vita appare nell'esperienza estetica – ma essa è la vita stessa acquietata e pacificata e svincolata da tutte le passioni»<sup>285</sup>.

La devozione, momento preliminare e fondamentale dell'esperienza religiosa, «richiede un abbandono totale del soggetto all'oggetto di devozione, Dio, *Parameśvara*, che, sebbene immanente e consustanziale, secondo Abhinavagupta, diviene, attraverso il pensiero con cui Lo pensa, nel momento religioso, come fosse trascendente a questo e separato da questo. Lo scopo dello

---

<sup>284</sup> ABHINAVAGUPTA, *Tantrāloka*, XXVIII, vv. 373 e ss., in R. GNOLI, *The Aesthetic Experience according to Abhinavagupta*, op. cit., pp. XXXVIII-XXXIX

<sup>285</sup> R. GNOLI, *The Aesthetic Experience according to Abhinavagupta*, op. cit., p. XL

yogin è di identificare se stesso con questo oggetto trascendentale»<sup>286</sup>. Il costante movimento verso uno scopo esterno, l'obiettivo di una perfetta autosufficienza, caratterizzano quindi la devozione religiosa e la distinguono, in questo, dall'esperienza estetica.

Al di là di questa differenza, l'esperienza estetica e quella mistica derivano dalla stessa sorgente e sono accomunate, secondo Abhinavagupta, da uno stato di consapevolezza auto centrato, che implica il superamento di ogni desiderio pratico, dall'unione del soggetto con l'oggetto, e dall'esclusione di ogni altra cosa. In entrambi i tipi di esperienza questa unità viene minacciata dall'«apparire del desiderio sull'orizzonte della coscienza, delle necessità pratiche» che rappresentano «i cosiddetti “ostacoli”, *vighna*, nati dall'influenza disturbante dell'io».

Gnoli così sintetizza questo aspetto centrale della concezione di Abhinavagupta: «la bellezza estetica e mistica, in questo senso non è altro che uno stato di indipendenza, di libertà da ogni sollecitazione esterna e quindi di riposo, di “*lysis*”, nel nostro proprio Sé. Da questo punto di vista, i concetti di riposo, di “*lysis*”, assaporamento, gustazione e bellezza, sono strettamente connessi»<sup>287</sup>.

La cosiddetta bellezza suprema, coincide con la libertà, al suo massimo grado, che è Śiva: «questa libertà è *realissima* (come dire, non metaforica) e inseparabile dalla vera natura della consapevolezza»<sup>288</sup>. Baṭṭa Nārāyaṇa, citato da Abhinavagupta, dice: «Preghiamo Śiva ! Tutte le forme di bellezza che possiamo trovare qui in questi tre mondi, sono soltanto sue perle, che derivano da lui, un vero oceano di bellezza (*Stavacintāmaṇi*, v.61)»<sup>289</sup>

Nell'esperienza estetica lo schermo che si frappone fra noi e la bellezza scompare, pur rimanendo in uno stato latente; ciononostante, afferma ancora Abhinavagupta, «anche in queste forme di bellezza circoscritta, tuttavia, quelle persone i cui cuori sono attentamente orientati a cancellare la parte che svolge una funzione di schermo, riescono nel raggiungimento della bellezza suprema»<sup>290</sup>.

---

<sup>286</sup> *Ivi*, pp. XL-XLI

<sup>287</sup> *Ivi*, p. XLI

<sup>288</sup> *Ivi*, p. XLIV

<sup>289</sup> *Ivi*, p. XLII

<sup>290</sup> *Ivi*, p. XLV

Un altro elemento importante, nella teoria di Abhinavagupta, è quello del senso di meraviglia o di sorpresa che è associato alla coscienza mistica ed estetica.

Il termine *camatkāra*, che indica la meraviglia, si trova spesso nella letteratura indiana, ma, prima di Abhinavagupta, esso viene utilizzato in senso ordinario e non tecnico. Il primo ad utilizzare questo termine in senso tecnico fu probabilmente Uptaladeva, il maestro di Abhinavagupta.

Nella scuola dello Spanda (Vasugupta, ecc.) un concetto molto simile a quello espresso dal *camatkāra* è veicolato dalla parola *vismaya*, stupore (meraviglia). Lo yogin è pervaso dallo stupore. Lo stato yogico stesso è stupore.

Ciò che accomuna questi due termini è il presupposto che, sia l'esperienza mistica che quella estetica, implicino la cessazione di un mondo – il mondo ordinario, storico, il *samsāra* – e la sua subitanea sostituzione con una nuova dimensione di realtà. Ed è proprio in questa scoperta che risiede l'aspetto di meraviglia o sorpresa.

Un parallelo di questo concetto di un tipo di meraviglia che colma l'anima davanti alla bellezza o al timore, si trova, peraltro, anche nel pensiero occidentale, in particolare in Platone e nel Neoplatonismo. Nel *Fedro* Platone afferma che «le anime, quando vedono qui ogni piacevolezza delle cose di quel mondo, sono colpite dalla meraviglia, *ekplettontai* e non possono più controllare se stesse»<sup>291</sup>. Proclus, nella *Theologia Platonica*, afferma che «la bellezza si manifesta con meraviglia [...], incita tutte le cose verso se stessa attraverso il desiderio e la meraviglia [...] l'anima, vedendo l'invisibile, per così dire, rallegra se stessa, contempla il suo apparire, ed è da esso attonita. E mentre i mistici nei più pii riti religiosi, prima delle visioni mistiche, sono colpiti dalla meraviglia, così, anche fra gli intelligibili, la bellezza appare in anticipo, prima della comunione con il bene, e colpisce con la meraviglia coloro che vedono»<sup>292</sup>.

Per Abhinavagupta e la sua scuola, ritroviamo questa meraviglia in ogni forma di vita: essa, come la stessa consapevolezza, è ciò che distingue lo spirito dalla materia inanimata. La sensibilità estetica non sarebbe altro che «una capacità di meraviglia più elevata di quella ordinaria. Un cuore opaco non si

---

<sup>291</sup> *Ivi*, pp. XLVI-XLVII

<sup>292</sup> *Ivi*, p. XLVII

meraviglia, *non obstupescit*. La forma della bellezza non presenta in esso alcuno scossone (*ksobha*) o meraviglia»<sup>293</sup>.

Parallelamente all'attenzione posta sull'esperienza estetica che riguarda lo spettatore, il pensiero indiano cercò di esaminare il processo creativo attraverso cui il poeta conferisce vitalità alla propria opera. I principali contributi sul processo della nascita di un'opera poetica furono quelli di Anandavardhana e Bhaṭṭa Tota e più tardi di Abhinavagupta, suo diretto discepolo.

Ānandavardhana assimila il poeta al creatore Prajāpati.

Nell'illimitato *saṃsāra* della poesia il poeta è il vero e solo Creatore (Prajāpati); come gli piace crearlo, così l'intero è trasformato. Se il poeta è pervaso dal Rasa nel suo poema, il mondo intero sarà tinto dal Rasa. Ma se egli è privo di emozione, anche il mondo sarà privo di Rasa. Un bravo poeta, grazie alla sua indipendenza, liberamente disegna anche gli oggetti inanimati capaci di agire come se fossero senzienti, e gli oggetti senzienti di agire come se fossero quelli inanimati.<sup>294</sup>

Abhinavagupta fa lo stesso paragone quando afferma: «come il Creatore, il poeta crea per sé un mondo in accordo al proprio volere. Infatti, egli è notevolmente dotato del potere di creare molteplici, straordinarie cose, dando origine, grazie al favore della Divinità, alla suprema Vocalità, chiamata *Pratibha*, ed eternamente risplendenti all'interno del suo cuore»<sup>295</sup>.

Il poeta si caratterizza per una duplice qualità: il potere di *pratibha*, «suprema vocalità», attraverso la quale il poeta è «colui che vede» (*ṛṣi*); e, allo stesso tempo, la capacità di esprimere ciò che vede. Così, «sebbene il primo poeta (cioè Vālmīki) fosse altamente dotato di una durevole e chiara visione, non fu ritenuto un poeta dalla gente finché egli non la incarnò in un'opera descrittiva»<sup>296</sup>.

Il Rasa appartiene, realmente, solo al poeta non essendo altro che la sua coscienza «generalizzata»; da essa dipende l'attività dell'attore, così come l'incanto dello spettatore. Già nella prima formulazione di Bharata, ripresa da Abhinavagupta, questo Rasa, che giace nel poeta, è il seme, il poema è l'albero,

---

<sup>293</sup> *Ibidem*

<sup>294</sup> ĀNANDAVARDHANA, *Dhvanyāloka*, III, 43, in R. GNOLI, *The Aesthetic Experience according to Abhinavagupta*, op. cit., p. XLVIII

<sup>295</sup> ABHINAVAGUPTA, *Abhinavabharati*, 1, 4, in R. GNOLI, *The Aesthetic Experience according to Abhinavagupta*, op. cit., p. XLVIII

<sup>296</sup> HEMACANDRA, *Kāvyaśāstra*, p. 379 in R. GNOLI, *The Aesthetic Experience according to Abhinavagupta*, op. cit., p. XLVIII

l'attività dell'attore il fiore e il gustare dello spettatore il frutto: tutto è pervaso dal Rasa.

L'intero processo che conduce dalla creazione del poeta all'esperienza estetica, può essere così sintetizzato.

Il Rasa pervade di sé interamente il poeta e si traduce spontaneamente nell'espressione poetica, come un liquido che trabocca dal vaso - «se il vaso non è pieno non può traboccare» In altre parole, la creazione artistica è l'espressione diretta o non convenzionale di un sentimento o passione "generalizzati", cioè liberi da ogni distinzione nel tempo e nello spazio, e per questo da tutte le relazioni individuali e interessi pratici, di una forza interna al poeta stesso, l'intuizione creativa o artistica, *pratibhā*. Questo stato di consapevolezza espressa nella poesia, etc., si trasferisce all'attore o colui che recita, e allo spettatore. Tutti e tre – poeta, attore e spettatore -, nella serena contemplazione dell'opera d'arte, costituiscono in realtà un singolo soggetto conoscente, riunito dalle stesse sensazioni e dalla stessa gioia pura.<sup>297</sup>

Prima di Abhinavagupta il termine *pratibhā* era già stato utilizzato da molti autori di trattati sulla poetica (Bhāmaha e Daṇḍin, VII secolo e Vāmana, VIII secolo), prevalentemente come sinonimo di genialità innata, immaginazione o intelligenza brillante, intese come manifestazioni di eccellenza nell'arte letteraria. Per Rājaśekhara (VIII secolo) il termine *pratibhā* possiede il duplice senso di immaginazione creativa, genio, ispirazione, *kārayitrī pratibhā*, e di sensibilità estetica, qui concepita nei termini di un potere attivo che consente la manifestazione del Rasa, *bhāvayitrī pratibhā*. Tutte queste descrizioni di *pratibha*, tuttavia furono superate dalla definizione fornita dal maestro di Abhinavagupta, Bhaṭṭa Tota, secondo il quale «l'intuizione è una forma di coscienza intuitiva, *prajñā*, che è un'inesauribile sorgente di nuove forme. E' solo attraverso questa intuizione che qualcuno merita il titolo di "poeta", di uno, cioè, che è colmo di capacità di espressione»<sup>298</sup>. Questa definizione di *pratibhā* divenne comunemente accettata in epoche successive da quasi tutti i retori indiani; Abhinavagupta stesso non aggiunse molto ad essa e si limitò ad ampliarne il significato dall'intuizione poetica alla coscienza stessa, il Sé.

Da questo punto di vista nel poeta tale qualità di *pratibhā* viene a rappresentare una totale pienezza di coscienza, paragonabile a quella del Santo.

L'intuizione artistica diviene quindi «un'ipostasi (una componente sottostante) particolare dell'intuizione totale o universale, cioè a dire di coscienza

---

<sup>297</sup> R. GNOLI, *The Aesthetic Experience according to Abhinavagupta*, op. cit., pp. XLIX-L

<sup>298</sup> *Ivi*, p. LI

come una forza che crea e continuamente rinnova l'universo»<sup>299</sup>, paragonabile alla concezione, nella metafisica Śaiva, della coscienza come emissione creativa (*visarga*).

### 4.3 L'Estetica nella Musica Indiana

Per cercare di penetrare più in profondità negli aspetti estetici della musica indiana sarà utile sintetizzare alcune delle principali caratteristiche di quest'arte.

In un saggio intitolato *La Musica Indiana*, pubblicato nel 1917 sulla rivista *The Musical Quarterly* e successivamente nella raccolta di saggi *La Danza di Shiva*, Coomaraswamy mette in luce gli aspetti caratteristici di quest'arte antichissima.

La musica è un'arte coltivata in India da almeno tremila anni. Il canto è un elemento essenziale del rituale vedico: i riferimenti nella letteratura vedica più recente, nelle scritture buddhiste e nell'epica brahmanica mostrano che la musica era già altamente sviluppata come arte profana nei secoli anteriori all'inizio dell'età cristiana. Il suo acme può forse essere collocato nell'età imperiale dei Gupta, dal IV al VI secolo d.C. [...] il periodo classico della letteratura sanscrita, culminante nel teatro di Kālidāsa; alla stessa epoca si fa risalire il monumentale trattato di Bharata sulla teoria della musica e del teatro.

L'odierna musica colta è una diretta discendenza di queste scuole antiche [...]. Mentre le parole di un canto possono essere state composte in una qualunque epoca, i temi musicali tramandati oralmente da maestro a discepolo sono fondamentalmente antichi.<sup>300</sup>

Nel suo pieno sviluppo la musica classica indiana è fondamentalmente una musica da camera di una società aristocratica, coltivata grazie all'interesse e al sostegno di un mecenate, o una musica eseguita nei templi, da un musicista servo di Dio. Il musicista, introdotto alla musica fin dall'infanzia, mantiene con la propria arte un rapporto fondato sulla vocazione. Il pubblico rappresenta un elemento fondamentale per il musicista con il quale egli intrattiene un rapporto caratterizzato da apprezzamento e rispetto, e dal riconoscimento del valore della sua arte: il pubblico non è, ad esempio, interessato all'espressione vocale del musicista in senso stretto (possedere una "bella" voce), quanto piuttosto alle sue capacità tecniche, ai contenuti che esprime.

Trattandosi di una musica non scritta, essa viene appresa attraverso

---

<sup>299</sup> *Ivi*, p. LII

<sup>300</sup> A. K. COOMARASWAMY, *La danza di Shiva*, Adelphi, Milano, 2011, p. 135

l'insegnamento del maestro, all'interno di «quella particolare relazione fra maestro e discepolo propria dell'educazione indiana in tutte le sue fasi»<sup>301</sup>. In questa educazione tradizionale, all'allievo viene richiesto di penetrare l'intimo spirito della vita indiana, di apprendere precisi canoni espressivi, di possedere una memoria nitida e un orecchio sensibile alle modulazioni micro tonali.

Il *rāga* può essere definito come una formula melodica, oppure come la struttura portante di un canto. [...]

Da un punto di vista psicologico la parola *rāga*, che significa «colorazione» o «passione», suggerisce all'orecchio indiano l'idea di uno «stato d'animo». [...] Lo scopo del canto non è quello di imitare la confusione della vita, ma quello di esprimere e suscitare, nell'uomo o nella natura, determinate passioni del corpo o dell'anima. Ogni *rāga* è associato a un'ora del giorno o della notte in cui può essere appropriatamente eseguito, e alcuni sono collegati alle stagioni oppure hanno certi effetti magici precisi [...] i loro tratti nitidi non devono essere oscurati dalla modulazione: per esprimere tale principio si personificano i *rāga* come genii della musica e si dice che «cantare fuori dal *rāga* » significa spezzare le membra di questi angeli.<sup>302</sup>

La musica indiana è modale, nella melodia come nei tempi. I ritmi si fondano, come nella poesia, sul contrasto fra una durata lunga ed una breve, a differenza dei ritmi europei nei quali prevale l'attenzione all'accento. Ciò richiede, nell'ascolto, di prestare attenzione principalmente al fraseggio, più che alla pulsazione.

Una caratteristica importante della musica indiana, sia vocale che strumentale, che la distingue da quella Europea è «la grazia elaborata».

È naturale che in Europa, dove molte note vengono suonate simultaneamente, la grazia appaia un'elaborazione superflua, aggiunta alla nota, piuttosto che un elemento strutturale. In India, invece, la nota e la grazia micro tonale compongono un'unità più stretta, perché la grazia svolge proprio quella funzione di aggiungere luce e ombra che nella musica armonica viene svolta da gradi variabili di assonanza. [...] Altrettanto caratteristico è portamento costante, o meglio il glissando. In India ad essere cantato o suonato è decisamente più l'intervallo che la nota, e di conseguenza è possibile riconoscere una continuità sonora.<sup>303</sup>

Un ulteriore importante elemento della musica indiana è il ruolo svolto dallo

---

<sup>301</sup> *Ivi*, pp. 137-138

<sup>302</sup> *Ivi*, pp. 140-141

<sup>303</sup> *Ivi*, pp. 142-143

strumento denominato *tambūrā*<sup>304</sup>, che fornisce il sottofondo, ricco di ipertoni, in tutte le esecuzioni musicali; questo «fondo scuro di potenzialità infinita [...] è l'ambiente in cui il canto vive, si muove ed esiste»<sup>305</sup>.

L'estetica della musica indiana riposa fundamentalmente nella natura evocativa di questa arte.

La musica indiana è essenzialmente impersonale: riflette un'emozione e un'esperienza che sono più profonde, più ampie e più antiche dell'emozione e della sapienza di qualsiasi individuo. Il suo dolore è senza lacrima, la sua gioia senza esultanza, ed è appassionata senza perdere la propria serenità. Essa è, nel senso più pregnante del termine, pienamente umana. Ma quando il profeta indiano parla di ispirazione, vuol significare che i Veda sono eterni e che tutto ciò che il poeta ottiene con la sua devozione è la facoltà di udire o vedere: egli è allora Sarasvatī, la dea del linguaggio e dell'insegnamento, o Nārada, la cui missione consiste nel diffondere la conoscenza segreta con il suono delle corde della sua *vīṇā*, o Kṛṣṇa, il cui flauto ci invita perennemente ad abbandonare i doveri del mondo e a seguirlo – sono queste entità, piuttosto che un qualunque individuo umano, a parlare attraverso la voce del cantante, e a essere viste nei movimenti del danzatore.<sup>306</sup>

L'arte del musicista è anche intesa come imitazione della musica celeste. I musicisti sono spesso considerati personaggi semidivini in quanto la loro conoscenza sgorga da una fonte «che si trova ben sotto la superficie dell'attività empirica della coscienza di veglia». Ciò rende l'arte qualcosa che deve venire appreso e che si differenzia molto dal comportamento quotidiano perché solo un perfetto accordo fra vita interiore ed esteriore rende possibile l'armonia, insita nella natura divina, alla base dell'espressione artistica: «L'arte è un'imitazione di quella perfetta spontaneità: l'identità di intuizione ed espressione in chi appartiene al regno dei cieli che è dentro di noi. Perciò l'arte è più vicina alla vita di quanto possa esserlo qualunque altro fatto; Yeats ha ragione quando dice che la musica indiana [...] non è un'arte, ma la vita stessa»<sup>307</sup>

Il musicista esprime dunque, più che un aspetto transitorio, l'intima realtà delle cose. Egli ci rivela la nostra condizione mortale, transitoria, un mondo di cambiamento e separazione continua, oltre il quale «esiste una Pace senza tempo e senza spazio che è l'origine e la meta di tutto il nostro essere».

---

<sup>304</sup> Appartenente alla categoria dei liuti, possiede quattro corde che utilizzano, come risonatori, dei fili disposti fra corde e ponte

<sup>305</sup> *Ivi*, p. 144

<sup>306</sup> *Ivi*, pp. 147-148

<sup>307</sup> *Ivi*, p. 149

La dottrina indiana afferma che nelle estasi dell'amore e dell'arte riceviamo già un sentore di quella redenzione. [...] L'esperienza della contemplazione estetica ci dimostra che il paradiso è una realtà.

In altre parole, gli effetti magici di un canto nell'operare semplici miracoli sono di gran lunga inferiori agli effetti sulla nostra interiorità. Il cantante è ancora un mago, e il canto è un rituale, una cerimonia sacra, un'ordalia destinata a fermare quella ruota dell'immaginazione e dei sensi che è la sola cosa a impedirci in contatto con la realtà. Ma per raggiungere questo scopo l'ascoltatore deve collaborare con il musicista abbandonando la volontà e riconducendo il proprio pensiero irrequieto a un singolo punto di concentrazione: non è questo il tempo o il luogo per la curiosità o l'ammirazione. [...] l'arte [...] non ci può portare nulla che non abbiamo già nei nostri cuori: la pace dell'Abisso alla base di ogni arte è una sola e la medesima, che la si trovi in Europa oppure in Asia.<sup>308</sup>

L'esperienza estetica suscitata dalla musica rappresenta dunque una forma di contemplazione ed una via di conoscenza della realtà trascendente presente in noi stessi. Questo livello contemplativo-conoscitivo appare strettamente legato alla dimensione esperienziale, diretta, della musica e mostra, parallelamente, un legame strettissimo con i principi e le teorie sviluppate nel campo dell'arte e dell'estetica indiana.

Alcuni studiosi hanno cercato di indagare più a fondo il rapporto fra musica indiana ed esperienza estetica ponendo maggiormente l'attenzione sulle caratteristiche specifiche, interne, per così dire, della performance musicale.

In articolo dal titolo *Indian Aesthetics or Rasaśāstra as Applied to Music: an Introduction*, pubblicato nel 1961 sulla rivista *Nāda Rūpa*, Prem Lata Sharma delinea alcuni aspetti generali relativi all'applicazione dei principi dell'estetica indiana all'ambito della musica.

L'autrice afferma che tutti gli autori che hanno cercato di interpretare il *Rasa-Sūtra*<sup>309</sup> (l'aforisma) di Bharata, individuato come nucleo dell'estetica Indiana, per analizzare il processo della performance artistica o l'esperienza estetica (*Rasa*), si sono riferiti prevalentemente al contesto del "*Nāṭya*", cioè all'arte teatrale, che è divenuta conseguentemente il focus principale di tutte le teorizzazioni relative al *Rasa-Sūtra*. Pur riconoscendo la totale applicabilità dei principi di fondo dell'estetica indiana ad ogni tipo di prodotto artistico e di esperienza estetica,

---

<sup>308</sup> *Ivi*, p. 151

<sup>309</sup> Vedi nota 260 a pag. 99

l'autrice osserva che «ogni arte possiede le sue peculiari caratteristiche che richiedono un'analisi specifica» e che «la differenza degli strumenti di rappresentazione utilizzati nelle diverse arti comportano una certa diversità nei passaggi intermedi ed una corretta valutazione delle peculiarità di ogni arte»<sup>310</sup>.

Sharma afferma che non esistono studi seri che abbiano cercato di applicare la terminologia e la concettualizzazione tradizionale all'analisi della musica; anche autori come Śārṅgadeva (*Saṅgītaratnākara*) o Kālasena (*Saṅgītarāja*), che hanno dedicato parte dei loro trattati all'esposizione del Rasa, hanno, di fatto, semplicemente trattato della teoria generale applicata al teatro, senza mettere in evidenza le caratteristiche peculiari della musica.

Tornando al contributo di Sharma, l'autrice evidenzia una peculiarità della musica che consiste nel potere delle note musicali di evocare emozioni e stati d'animo senza una diretta espressione di significati associata all'uso delle parole. Per quanto riguarda la poesia, la teoria dello dhvani di Ānandavardhana ha evidenziato un potere delle parole che oltrepassa quello primario e secondario, ed è in grado di evocare il Rasa. Ma, nella musica, gli strumenti di comunicazione sono diversi e specifici.

Gli strumenti della musica sono innanzitutto "Svara" e "Laya" e solo secondariamente, parole del linguaggio. Essendo così, va da sé che gli strumenti di comunicazione sono estremamente sottili e astratti da sfidare ogni tentativo di analisi in termini di Vibhāva, Anubhāva etc.. L'assenza di alcuno strumento materiale per trasmettere emozioni e stati d'animo immateriali rappresenta il più grande ostacolo nell'applicazione, alla musica, della terminologia tradizionale. Parallelamente, è parimenti degno di nota che l'utilizzo di strumenti intangibili di comunicazione semplifica il processo di generalizzazione (Sādhāraṇikaraṇa) in quanto il processo di eliminazione degli elementi limitanti ed oscuranti diviene più o meno superfluo nell'esposizione artistica della musica.<sup>311</sup>

Anche altri autori, analizzando l'antica trattatistica musicale dell'India, hanno evidenziato come i *Saṅgītaśāstra* «definiscano la musica in un sistema teoreticamente autosufficiente nel quale può essere collocata tutta la pratica

---

<sup>310</sup> P. L. SHARMA, *Indian Aesthetics or RasāŚāstra as Applied to Music. An Introduction*, «Nāda Rūpa», I, 1, (1961), p. 167

<sup>311</sup> *Ivi*, p. 167

conosciuta»<sup>312</sup>, e costituiscano, pertanto, “modelli” entro i quali le diverse forme e pratiche musicali diventano esplicabili alla luce delle verità eterne che essi incarnano. Da questo punto di vista la musica può essere considerata la realizzazione e la trasformazione di qualcosa di pre-stabilito (identificabile) attraverso e nel prodotto artistico, la performance musicale. Per questo motivo i *Saṅgītaśāstra* non si soffermano tanto sulle specifiche espressioni musicali (*lakṣya*), e sul loro significato particolare, quanto piuttosto sui principi formali ed estetici (*lakṣaṇa*) generali che generano quelle espressioni.

Queste considerazioni inducono ad analizzare la musica indiana fondata sul *rāga*, ed il significato estetico che ne deriva, da una prospettiva che tiene conto, da un lato, delle diverse manifestazioni in cui può esprimersi una specifica entità qual è il *rāga* e, dall'altro, della possibilità, per l'osservatore, di riconoscerne inequivocabilmente l'identità (il significato) ed assaporarne il valore estetico. In tale prospettiva, sostiene Katz, assume una forte rilevanza l'interdipendenza fra arte e fruitore dell'opera artistica.

Il *rāga*, che non può essere considerato una realtà sonora o canora ma deve essere rappresentata attraverso un esempio musicale effettivo, è esteticamente specifico, quasi come un personaggio iconico o un'immagine religiosa o di culto e sottende tutte le immagini che possono essere realizzate per rappresentare quell'idea. Un devoto religioso tende a riconoscere l'idea che sta dietro l'immagine – o, in altre parole, il significato dell'immagine – e a *vedere* l'icona *come* fosse quell'idea. La performance di un'improvvisazione o di una composizione *in* un *rāga* viene “ascoltata come”<sup>313</sup> quel *rāga* ed accresce la comprensione dell'ascoltatore di questa “essenza” musicale sottostante.<sup>314</sup>

Da questa prospettiva il *rāga* può essere considerato una forma di “archetipo”<sup>315</sup> che si riflette nella musica, in modo tale che le caratteristiche della performance musicale evidenziano uno stretto rapporto con le caratteristiche dell'archetipo stesso. Questo rapporto fra modello e manifestazione trova

---

<sup>312</sup> J. KHATZ, *Music and Aesthetics: an Early Indian Perspective*, «Early Music», XXIV, 3, (1996), p. 411

<sup>313</sup> Katz fa riferimento alla teorizzazione di Roger Scruton che definisce la capacità di ascolto non un semplice sentire, ma un “sentire come”, determinato dal temperamento dalle caratteristiche di risposta innate ad opera dell'esperienza ripetuta all'interno della cultura di ascolto di appartenenza

<sup>314</sup> *Ivi*, p. 416

<sup>315</sup> Tale archetipo verrebbe acquisito attraverso il processo di acculturazione

un'analogia con quanto avviene nelle composizioni pittoriche e poetiche note come *rāgamālā*, dove le raffigurazioni, nelle loro diverse sfaccettature, esprimono un significato di fondo comune, un unico soggetto, o idea sottostante.

Nell'articolo intitolato *European Aesthetic of Music and Indian Saṅgīta Śāstra*, pubblicato nel 1963 sulla rivista *Nāda Rūpa*, Prem Lata Sharma, esamina le diverse concezioni estetiche europee ed indiane e propone un'analisi dell'esperienza estetica collegata alla musica.

Come già ricordato in precedenza, secondo l'autrice, l'estetica della musica si occupa dei "valori" della musica. Nella prospettiva dell'estetica occidentale questo valore viene considerato una proprietà, un'attributo dell'oggetto, in ragione della possibilità «che esso possa essere compreso percettivamente con piacere o dispiacere», cioè «sorge dall'interesse negli aspetti percettivi dei fenomeni quando essi sono visti non come segni di un significato o di un fatto, ma solamente nella loro natura. La sua misura è il piacere che sorge dall'esperienza»<sup>316</sup>. Questa concezione dell'estetica ignora completamente l'aspetto simbolico dell'arte.

Il modo di operare dell'artista indiano, nella creazione della sua opera, non procede dall'esperienza esterna, ma da dentro se stesso, sperimentando «un'entità che esiste di per se stessa [...] tramite una conoscenza di identità con il Supremo, *tādātmya*; oppure di conoscenza come manifestazione del Supremo, *Svayaṃprakāśa*, oppure tramite un processo non di conoscenza ma di esperienza della bellezza e dell'amore come il vero Supremo nel Suo Sé, *Svayaṃrūpa*»<sup>317</sup>.

Il *Saṅgīta Śāstra* indiano si fonda su una conoscenza esoterica «tratta di ciò che è sovramentale», e non esiste letteratura classica che tratti del pensiero o della tecnica musicale da un punto di vista esoterico. Anche dal punto di vista dell'agente dell'esperienza estetica, essa «non è l'ordinaria personalità umana, il "sé" [...] ma un'entità sovra-fisica e sovra-mentale conosciuta come *Puruṣa*<sup>318</sup>, il cui campo di esperienza è al livello dell'eterna e sempre crescente beatitudine al

---

<sup>316</sup> P. L. SHARMA, *European Aesthetic of Music and Indian Saṅgīta Śāstra*, «*Nāda Rūpa*», II, 2, p. 44

<sup>317</sup> *Ivi*, p. 45

<sup>318</sup> *Puruṣa* è colui che risiede nelle otto *purī* (organi di senso, motori, mente, elementi, etc.) e allo stesso tempo li trascende; è controllato dal Supremo.

di là della materia e della mente»<sup>319</sup>.

L'esperienza estetica si connota quindi come esperienza di un'entità sovranaturale che mantiene un rapporto con l'intelletto, il sensuale da un lato e Dio (Puruṣottama) dall'altro: «Puruṣottama è il *sambandha*, il vero oggetto estetico»<sup>320</sup>.

Rifiutando la concezione occidentale della musica come di un'arte "eteronoma" (ritratto di emozioni), "autonoma" (che può essere compresa solamente nei propri termini), ed "interpretativa" (soggetta ad analisi intellettuale), Sharma afferma che i valori musicali «devono essere sentiti [...] nella sfera emotiva, intuitiva, piuttosto che nella dimensione razionale e intellettuale. Tali esperienze ed ispirazioni emotive, però, possono essere espresse solamente nella struttura tonale e ritmica della musica e non esistono al di fuori di questa specifica espressione musicale che è diversa dall'espressione linguistica»<sup>321</sup>.

La classificazione occidentale delle arti, utilizzando un criterio spazio-temporale, considera la musica, la danza e la letteratura, arti nelle quali prevale la dimensione temporale, mentre l'architettura, la scultura e la pittura sarebbero caratterizzate da quella spaziale. Gli *śāstra* indiani ritengono invece che, nella percezione, il tempo e lo spazio coesistano compenetrandosi uno nell'altro e che, parallelamente, le arti siano collegate fra di loro. Secondo il punto di vista filosofico che considera i principi operanti in natura (mobile ed immobile), la musica apparterrebbe a quel gruppo di arti «che ha a che fare con ciò che è soggetto al moto o alla vibrazione e che collettivamente portano il nome di "Nāṭya"»<sup>322</sup>.

Nostante i materiali della musica, suoni e silenzi, costituiscano elementi di carattere fisico e psicologico, nella musica esoterica indiana Sharma individua come la materia prima di quest'arte *śruti*, «il suono spirituale fondamentale» e considera che «le specifiche idee musicali (gli schemi ritmici e melodici chiamati motivi o temi) sono forse più importanti delle caratteristiche fisiche o psicologiche dei suoni»<sup>323</sup>.

L'esperienza musicale viene quindi a definirsi come interazione delle

---

<sup>319</sup> *Ivi*, p. 47

<sup>320</sup> *Ivi*, p. 49

<sup>321</sup> *Ivi*, p. 53

<sup>322</sup> *Ivi*, p. 58

<sup>323</sup> *Ivi*, p. 60

componenti fisiche, psicologiche ed estetiche che trovano una loro sintesi negli aspetti formali e di significato. L'analisi delle forme nella musica fornisce un contributo importante alla lettura dei rapporti fra musica ed esperienza estetica.

Il termine "forma" in musica può riferirsi a tre diversi aspetti: 1) il "corpo" dell'opera artistica, inteso nel senso di veicolo del significato nell'espressione musicale; 2) l'organizzazione strutturale dell'opera, come relazione fra le sue parti componenti; 3) un modello, schema generale che si applica a diverse opere, ad esempio il Dhrupada, Il Khyāla, la Thumarī nella musica indiana.

I fattori psicologici più significativi, che, secondo Sharma, giocano un ruolo importante rispetto alla forma, sono l'attenzione, la memoria e i tipi. L'attenzione è implicata nella sfera dell'apprendimento di ciò che viene percepito, e in quella dell'interesse, nei termini delle fluttuazioni di cui essa risente. In generale il numero di elementi che possono essere colti contemporaneamente è limitato e la nostra mente tende, dove ciò è possibile, ad organizzare gli stimoli in unità più grandi. L'organizzazione formale della musica deve tener conto dei limiti insiti nell'apprendimento così come delle fluttuazioni di interesse verso il materiale proposto. La memoria è invece coinvolta nel caso in cui si debba percepire la forma complessiva di un'opera d'arte e, nel caso della musica (principalmente legata alla dimensione temporale), procedendo dalle singole parti, presentate in successione, all'intero dell'opera: in questo caso i fattori psicologici operano nell'organizzazione dei materiali in forme di complessità crescente.

Questi principi trovano una loro applicazione all'interno dei rāga-lakṣaṇa indiani, insieme di principi che guidano la composizione musicale, per quanto riguarda, ad esempio, l'avvio, l'importanza e l'enfasi da attribuire al tema, la conclusione, etc. I tipi, parallelamente, in quanto «gruppi di elementi associati che costituiscono elementi riconoscibili»<sup>324</sup>, come avviene per *rāga* e *tāla*, assolvono un ruolo importante all'interno dell'organizzazione formale.

Ma l'elemento formale che, più di altri, ci consente di comprendere l'esperienza estetica nella musica riguarda il "modello" dell'opera artistica.

---

<sup>324</sup> *Ivi*, p. 62

Per essere significativa, l'arte deve perciò avere come proprio fondamento ideale, dei concetti dai quali i principi del progetto artistico possano essere derivati. Il modello sarà sorgente dell'ispirazione per colui che progetta l'arte e i principi del progetto da lui adottato informeranno l'esecuzione del lavoro artistico. Più profonda sarà tale sorgente, più solidi saranno i principi del progetto e più propriamente artistiche saranno le opere d'arte basate su quei principi.<sup>325</sup>

La visione contemplativa del modello, al quale l'artista si ispira, e che precede la realizzazione dell'opera d'arte, viene descritta anche da Coomaraswamy nell'opera *La Trasfigurazione della Natura nell'Arte*.

L'elemento formale nell'arte rappresenta un'attività puramente mentale, *citta – saññā*. [...] Il creatore di un'icona, dopo aver fugato, grazie a vari mezzi propri della tecnica yoga, le svianti influenze prodotte da emozioni effimere e immagini viventi, a forza di volontà e di concentrazione procede a visualizzare la forma del *devatā*, angelo o aspetto di Dio, descritta in una data prescrizione canonica, *sādhana*, *mantram*, *dhyāna*. La mente «pro-duce» o «tratteggia» (*ākarsati*) questa forma a se stessa come se la pensasse da una grande distanza: fondamentalmente, dal cielo, dove i tipi di arte esistono in uno stato di operazione formale; immediatamente dopo, come se la vedesse dallo «spazio immanente del cuore» (*antarhrdaya-ākāśa*), dal centro comune (*samstāva*, «accordo») al contemplante e al contemplato, là dove ha luogo l'unica possibile esperienza di realtà. La forma di vera conoscenza-e-purezza (*jñāna-sattva-rupa*) così concepita e interiormente conosciuta (*antar-jñeya*) si rivela di contro allo spazio ideale (*ākāśa*) come una riflessione (*pratibimbavat*), o come se vista in un sogno (*svapnavat*). Il creatore dell'immagine deve realizzare con essa, quali ne siano le peculiarità (*nānālakṣaṇālamkrtam*), una completa autoidentificazione (*ātmanam... dhyāyāt, o bhāvayet*), anche quando sia di sesso opposto o la divinità sia fornita di caratteristiche soprannaturali terribili; la forma in tal modo appresa in un atto di non-differenziazione, tenuta presente per tutto il tempo necessario (*evam rūpam yāvad icchati tāvad vibhāvayet*), è il modello da cui egli procede alla esecuzione in colore, pietra o altro materiale.<sup>326</sup>

Come abbiamo visto lo scopo dell'arte Indiana è quello di realizzare la natura essenziale dell'universo, il *Brahman* o *Paramātman*, secondo la concettualizzazione delle Upaniṣad, che assume il valore di ideale estetico. In questa prospettiva la diversità nella creazione viene considerata come la manifestazione di un segreto piacere del Supremo. In questo modo la religione fornisce un modello ideale al quale può ispirarsi la progettazione artistica, ovvero il principio dell'«unità nella diversità».

All'interno della musica il principio di unità nella diversità fornisce l'elemento in virtù del quale diversi materiali sonori possono essere riconosciuti come un intero coerente.

---

<sup>325</sup> *Ivi*, p. 63

<sup>326</sup> A. K. COOMARASWAMY, *La trasfigurazione della natura nell'arte*, Abscondita, Milano, 2007, p. 13

Il sistema dei *rāga* illustra pienamente tale principio: se paragonato agli altri, ciascun *rāga* possiede una propria individualità che può manifestarsi in una infinità varietà di schemi compositivi e contenuti di improvvisazione.

Analizzando la forma stilistica del *Druphada* Sharma afferma che

questo schema epico prova innanzitutto a scoprire l'unità dell'infinità, non semplicemente della vita o del mondo sensoriale e fisico, ma di tutto l'essere, di tutto il mondo, di tutta la natura e di tutto l'universo, di tutti i piani dell'esperienza estetica, indicazioni di un'infinita molteplicità nell'infinita interezza. L'unità a cui aspira viene realizzata nell'unione del sé umano con il Divino, lo *yoga*, il *dhruva-pada*, ovvero la condizione di immutabilità o immobilità. Dopodiché esso procede intrecciando in tale unità, o attorno ad essa, un'immensa ricchezza di ornamenti e dettagli secondo leggi ben definite, che suggeriscono un significato spirituale. [...]

Se l'orecchio inizia e finisce indugiando sulla forma, sul dettaglio e sull'ornamento, non può essere raggiunta la vera e grande unità [...]. L'unità originale non è mai un'unità combinata, sintetica o conseguita: è ciò da cui l'arte inizia e ciò in cui l'arte ritorna [...] l'interezza riguarda il sé, il cosmico, l'infinito nell'immensità del progetto del mondo, la moltitudine delle sue caratteristiche di autoespressione, ma l'interezza è più grande di – e indipendente da – la loro totalità ed è in sé stessa indefinibile.<sup>327</sup>

L'esperienza estetica in ambito musicale, così come descritta da Sharma, ci riconduce al carattere peculiare dell'arte indiana fondato essenzialmente sull'ascolto interno, cioè sull'incessante tentativo di entrare in contatto con le parti più profonde della mente e della visione interiore e superarle per raggiungere quello spirito celato dietro forme che ne riflettono, solo in parte, l'incomparabile splendore.

---

<sup>327</sup> P. L. SHARMA, *European Aesthetic of Music and Indian Saṅgīta Śāstra*, op. Cit., p. 69



## MODELLI DI CONOSCENZA

«Ogni Scrittura Sacra, Ogni Immagine Divina, ogni parola pronunciata produce l'impressione della sua identità sullo specchio dell'anima; ma la musica sta davanti allo specchio dell'anima senza produrre alcuna impressione di nome o forma di questo mondo oggettivo, preparando così l'anima a realizzare l'Infinito»<sup>328</sup>

Inayat Khan

Our sages developed music from time immemorial for the mind to take shelter in that pure being which stands apart as one's true self. Real music is not for wealth, not for honours, or not even for the joys of the mind – it is one kind of yoga, a path for realization and salvation to purify your mind and heart and give you longevity.<sup>329</sup>

Ali Akbar Khan

La verità è una ed essa è la stessa per tutti coloro che, per un qualunque cammino, siano pervenuti alla sua conoscenza.<sup>330</sup>

René Guénon

In India la musica, in quanto arte, può essere dunque considerata una via di conoscenza che svela l'esistenza di una realtà che trascende quella ordinaria e che coincide essenzialmente con l'Assoluto. Arte e misticismo possono quindi essere considerate due modalità, vie, che sottendono la medesima prospettiva<sup>331</sup> (epistemologia) attraverso la quale ci rapportiamo al mondo, dentro e fuori noi stessi. Come abbiamo visto esse trovano una sintesi nel pensiero di Abhinavagupta che fornisce una chiave interpretativa del rapporto fra esperienza estetica

<sup>328</sup> I. KHAN, *The Mysticism of Sound*, [1923], Ekstasis, Victoria, 2004, p. 5

<sup>329</sup> A. A. KHAN, *The Classical Music of North India*, Vol. 1, Munshiram Manoharal, New Dheli, 1998, p. viii

<sup>330</sup> R. GUÉNON, *La Metafisica orientale*, Luni, Milano, 2015, p.11

<sup>331</sup> Cfr. D. P. LAWRENCE, *The Disclosure of Śakti in Aesthetics: Remarks on the Relation of Abhinavagupta's Poetics and Nondual Kashmiri Śaivism*, «Southeast Review of Asian Studies», XXXV, (2013), pp. 90-102

(*Rasāsvāda*) e religiosa (*Brahmāsvāda*) nella matrice filosofica dello Śvaismo del Kashmir<sup>332</sup>. La via offerta della musica può dunque essere intesa essenzialmente come una via di conoscenza metafisica<sup>333</sup>, cioè soprannaturale.

## 5.1 Il Modello Metafisico

La metafisica è universale, quindi non connotabile come orientale o occidentale. Come afferma Guénon «sono soltanto le forme esteriori di cui essa è rivestita per necessità di esposizione, per esprimere ciò che è esprimibile, sono tali forme che possono essere orientali o occidentali; ma, sotto la loro diversità, è un fondo identico che si ritrova dappertutto e sempre, dovunque, per lo meno, ci sia metafisica vera, e questo per la semplice ragione che la verità è una»<sup>334</sup>. La parola «conoscenza», in India, viene utilizzata proprio in tale accezione ed è sinonimo di conoscenza per eccellenza.

In ogni concezione metafisica, in ogni percorso conoscitivo, un elemento importante da considerare riguarda «l'inesprimibile». Nella *Maitry Upaniṣad* leggiamo: «Là dove la conoscenza [vijñāna=conoscenza discriminativa] non si è sdoppiata, bensì è nella sua unità, in sé raccolta, svincolata dagli effetti, dalle cause e dagli atti, la si chiama indefinibile, incomparabile e indescrivibile. Che cosa è essa dunque? Ciò è indicibile (*tad avācyam*)»<sup>335</sup>. Ciò «che si può esprimere non è letteralmente nulla nei confronti di ciò che oltrepassa qualsiasi espressione. [...] Molto più che esprimere si può suggerire, e di tal tipo è il ruolo che in questo campo adempiono le forme esteriori; tutte queste forme, si tratti di parole o si tratti di simboli di qualunque genere, costituiscono soltanto un supporto, un punto di appoggio per elevarsi a possibilità di concezione che le sopravanzano senza paragone»<sup>336</sup>.

Mentre la conoscenza razionale è discorsiva, indiretta, quella metafisica è sovrarazionale, intuitiva e immediata. Questa conoscenza è stata anche definita

---

<sup>332</sup> Cfr. G. J. LARSON, *The Aesthetic (Rasāsvadā) and the Religious (Brahmāsvāda) in Abhinavagupta's Kashmir Śvaivism*, «Philosophy East and West», 26, 4, (1976), pp. 371-387

<sup>333</sup> Letteralmente «al di là della fisica», cioè, nell'accezione degli antichi, oltre le scienze della natura

<sup>334</sup> R. GUÉNON, *La Metafisica orientale*, op. cit., p.7

<sup>335</sup> *Maitry Upaniṣad*, VI, 7, in P. F. RONCONI (a cura di), *UPANIṢAD ANTICHE E MEDIE*, Bollati Boringhieri, Torino, 1960, p. 399

<sup>336</sup> R. GUÉNON, *La Metafisica orientale*, op. cit., pp. 16-17

«intuizione intellettuale pura», ben distinta dall'intuizione sensibile direttamente connessa alla natura. Questo punto di vista considera l'intelletto trascendente come direttamente connesso alla realtà universale, appartenendo, per così dire, allo stesso essere universale. L'uomo cioè conosce non attraverso le sue qualità umane, ma attraverso questo'essere, che è umano in uno dei suoi stati, e, allo stesso tempo, è qualcos'altro, di più di un essere umano; «ed è la presa di coscienza effettiva degli stati sovraindividuali che è l'oggetto reale della metafisica, o, ancor meglio, che è la conoscenza metafisica vera e propria»<sup>337</sup>.

Da questo punto di vista l'intera problematica conoscitiva si scioglie individuando, come essenza della conoscenza, la coincidenza, l'identità fra soggetto conoscente ed oggetto conosciuto, e la consapevolezza, il riconoscimento, di tale identità. E' la prospettiva rappresentata, nello Śvaismo di Abhinavagupta, dalla teoria del riconoscimento (*prayabhijñā*): e cioè che tutto il mondo, nella sua molteplicità, è manifestazione (*spanda*) di un'unica essenza di coscienza; che lo *śānta rāsa* (pacificazione) è l'espressione estetica di *mokṣa* (liberazione), e che entrambe sono accomunate dalla consapevolezza dell'azione della coscienza stessa; il riconoscimento che lo stesso soggetto percepiente non è altro che l'opera di Dio<sup>338</sup>.

Nella filosofia monistica śvaiva il culmine dell'esperienza di liberazione coincide con il riconoscimento della completa identità del proprio sé personale con l'essenza assoluta di Śiva (*śivo'ham*, "Śiva sono io"): il sé individuale non si distingue più dal Sé universale<sup>339</sup>. Parallelamante l'esperienza estetica è annullamento di ogni dualità nell'identità con l'esperienza vissuta, uno stato di riposo caratterizzato da beatitudine suprema (*paramānanda*); il *rāsa* è «l'esperienza stessa del sentire emotivo»<sup>340</sup>.

---

<sup>337</sup> *Ivi*, p. 19

<sup>338</sup> Cfr. E. GEROW, R. COLLEGE, *Abhinavagupta's Aesthetics as a Speculative Paradigm*, «Journal of the American Oriental Society», 114, 2, (1994), pp. 186-208

<sup>339</sup> «Sorta la conoscenza connaturata col nostro vero essere, si ha lo stato etereo, proprio di Śiva», *Śiva Sūtra* 2, 5, in R. GNOLI, *Testi dello Śvaismo*, Boringhieri, Torino, 1962, p. 40

<sup>340</sup> D. CUNEO, *Linguisticità ed esperienza estetica in Abhinavagupta e Gadamer*, «Rivista di Studi Asiatici», 1, (2006), p. 149

Nel pensiero medioevale scolastico dell'Occidente troviamo una visione della conoscenza per molti aspetti simili a quella della tradizione indiana.

Meister Eckhart<sup>341</sup>, che scrive sermoni sull'arte di conoscere Dio, parla dell'uomo come artista, in analogia con l' «artefice supremo», e di tre tipi di conoscenza: quella "sensibile", empirica, dei particolari; quella degli "universali", razionale-intellettuale, e quella della "identità", cioè senza la mediazione di immagini, trascendentale, anagogica<sup>342</sup>. Le prime due sono di carattere relativo, la terza è immediata, assoluta.

Conseguentemente Eckhart descrive tre livelli della comprensione: «Vedo i gigli nel campo, la bellezza e vivacità dei colori, le loro foglie ad una ad una», è il semplice riconoscere le creature «così come sono naturalmente»; ma «il mio uomo interiore gode delle cose non in quanto creature ma come doni di Dio», ossia come immagini intelligibili. «Di più, il mio "uomo nell'anima" non le assapora come dono di Dio ma come eternità», «Il mio esistere è come il profumo di un fiore», è come la risonanza del pensiero, è suggestione, gustazione. Coomaraswamy le paragona alle «tre funzioni estetiche della denotazione, connotazione e implicanza, che corrispondono alla percezione, alla interpretazione e alla comprensione intuitiva»<sup>343</sup>.

Anche in Eckhart il culmine dell'esperienza estetica coincide con uno stato di gioia divina, fuori dalla dimensione del tempo e dello spazio: «Avere tutto ciò che, esistendo, è oggetto d'intenso desiderio e procura gioia; averlo subito, in toto, nell'anima indivisa in uno con Dio, cogliendolo nella sua perfezione, nel primo sbocciare alla radice della sua esistenza... questo è felicità», «uno stupore singolare», «vissuto non nella mente né nella volontà... non un pensiero, ma un'estasi», «non dialetticamente ma come se si avesse tanto potere e conoscenza da fissare tutte le fasi del tempo in un eterno adesso, come è proprio

---

<sup>341</sup> Meister Eckhart nacque in Turingia intorno al 1260. Divenne professore a Parigi e in seguito ricopì cariche ecclesiastiche eminenti in Boemia e in Germania. Sospettato di eresia, fu condannato nel 1329, due anni dopo la sua morte.

<sup>342</sup> Anagogia è un termine che nel tardo latino medievale sostituisce il precedente anagoge (in greco antico ἀναγωγή) che nella logica aristotelica indica quel processo induttivo che dall'esperienza particolare porta alla definizione dell'universale e nel pensiero neoplatonico il cammino che attraverso i vari gradi del sensibile permette di attingere l'intelligibile. Applicato all'ermeneutica biblica, della quale è termine tecnico, anagogico designa quel procedimento interpretativo, per il quale il testo delle Scritture, letto alla luce delle verità supreme, diviene uno strumento di superiore conoscenza.

<sup>343</sup> A. K. COOMARASWAMY, *La trasfigurazione della natura nell'arte*, op. cit., p. 57

della gioia di Dio»<sup>344</sup>.

Dunque sia nella prospettiva filosofica indiana che in quella mistica medioevale dell'Occidentale, l'esperienza estetica e quella conoscitiva si caratterizzano come superamento della frammentarietà del mondo e scoperta, dentro di sé, di un'unità con l'Assoluto metafisico: «l'individuo in realtà non rappresenta se non una manifestazione transitoria e contingente dell'essere vero; esso non è che uno stato particolare fra una moltitudine indefinita di altri stati dello stesso essere; e tale essere è, in sé, assolutamente indipendente da tutte le sue manifestazioni, allo stesso modo in cui [...] il sole è assolutamente indipendente dalle immagini molteplici nelle quali si riflette»<sup>345</sup>.

È questa la distinzione fondamentale tra il «Sé» e l'«io», tra la Personalità universale e l'individualità; allo stesso modo in cui le immagini dipendono dai raggi luminosi del sole, senza il quale non avrebbero alcuna esistenza e nessuna realtà, l'individualità si ricollega alla personalità, all'essere, mediante l'intelletto trascendente. Questa distinzione sposta, per così dire, il baricentro dell'intero processo di conoscenza: la realtà sensibile è il passaggio necessario di qualsiasi forma di conoscenza, ma ne rappresenta il solo punto di inizio. Non possiamo conoscere il sole se ci fermiamo alle immagini che esso crea.

La conoscenza metafisica vera è un percorso che procede per stadi. Il primo di essi viene descritto nelle tradizioni come «realizzazione della individualità integrale», raggiungimento dello «stato primordiale», questa condizione tende all'estensione indefinita dell'individualità, cerca di sfuggire alla dimensione temporale e di raggiungere il «senso di eternità», il «non tempo»<sup>346</sup>.

Il secondo stadio coincide con l'uscita dalla «corrente delle forme»<sup>347</sup>; il «mondo delle forme» comprende tutti gli stati individuali, quali essi siano, poiché la forma è la condizione comune a tutti questi stati, la condizione per cui è definita l'individualità in quanto tale.

L'ultimo stadio corrisponde a quello che la dottrina indù denomina

---

<sup>344</sup> *Ivi*, pp. 80-81

<sup>345</sup> R. GUÉNON, *La Metafisica orientale*, op. cit., pp. 19-20

<sup>346</sup> *Ivi* p. 30

<sup>347</sup> *Ivi* p. 32

«Liberazione», in rapporto agli stati condizionati, oppure «Unione»<sup>348</sup>, quando lo si veda in rapporto al Principio supremo.

## 5.2 Mundus Imaginalis

Anche nei racconti di Sohrevardi, restauratore della teosofia dell'antica Persia, troviamo un percorso analogo di conoscenza metafisica, descritto da Henry Corbin<sup>349</sup>.

Sohrevardi racconta di un luogo, *Nâ-kojâ-Abâd*, che si trova oltre il monte Qaf. Il monte Qaf è la montagna cosmica e rappresenta il luogo di partenza e del ritorno del percorso di scoperta di sé stessi: «il sé stessi che si trova là è quello al di là del monte Qaf, un sé superiore, un sé “in seconda persona” »<sup>350</sup>.

*Nâ-kojâ-Abâd* significa la “Terra di Nessundove”, e si trova in una regione «che inizia sulla superficie convessa della Nona Sfera, la Sfera delle Sfere, quella che include l'intero cosmo», oltre la Sfera Suprema, quella «che definisce tutte le possibili direzioni sul nostro mondo»<sup>351</sup>, cioè oltre lo spazio sensoriale. Il viaggio «oltre il monte Qaf» ci conduce, quindi, attraverso il passaggio che delimita da un lato l'esterno, la realtà visibile, esoterica, e, dall'altro, l'interno, l'invisibile, l'esoterico, ovvero il confine fra il mondo naturale e quello spirituale. Accade però qualcosa di strano: «una volta compiuta la transizione, la realtà che prima era nascosta o interna si rivela d'ora in avanti essere l'involucro, che circonda e contiene ciò che prima era invisibile, poiché con l'interiorizzazione si abbandona quella realtà esteriore. D'ora in avanti è la realtà spirituale ad avvolgere, circondare e contenere la realtà cosiddetta materiale. Ecco perché la realtà spirituale non è in un “dove”. Il “dove” si trova al suo interno»<sup>352</sup>.

La cosmologia tradizionale dell'Islam parla di mondi, al di là dell'universo fisico, «collocati su livelli intelligibili di esistenza solo in ragione di un *atto d'essere* conforme con la propria presenza in quei mondi, e, per reciprocità, è per armonia

---

<sup>348</sup> *Ivi*, p. 34

<sup>349</sup> Henry Corbin (1903–1978), filosofo, iranista; figura poliedrica dell'orientalismo francese, la sua opera si caratterizza per un'acuta interpretazione filosofica di testi in lingua araba e persiana.

<sup>350</sup> H. CORBIN, *Mundus Imaginalis or the Imaginary and the Imaginal*, «Cahiers internationaux de symbolisme», 6, (1964), p. 2

<sup>351</sup> *Ibidem*

<sup>352</sup> *Ivi*, p. 3

con il proprio atto d'essere che quei mondi sono presenti»<sup>353</sup>.

Secondo tale cosmologia esistono tre mondi: il mondo fisico-sensoriale, vale a dire il mondo dei fenomeni; il mondo soprasensibile governato dalle Anime Angeliche, che inizia «sulla superficie convessa della Nona Sfera»; il terzo mondo è quello delle pure Intelligenze Arcangeliche. A ciascun mondo corrisponde un organo di conoscenza, rispettivamente, i sensi, l'immaginazione e l'intelletto; e ad essi corrisponde un elemento antropologico, corpo, anima e spirito.

Fra il mondo materiale e quello della comprensione astratta si colloca un mondo intermedio, *alam-al-mithal*, il mondo dell'Immagine, il *mundus imaginalis*, «un mondo ontologicamente reale come il mondo dei sensi e dell'intelletto, un mondo che richiede una specifica facoltà percettiva, facoltà che è una funzione cognitiva, un valore *noetico*, pienamente reale [...]. Tale facoltà è il potere immaginativo»<sup>354</sup>, che non deve essere confuso con l'immaginazione, la fantasia.

Il termine arabo, spiega Corbin, può anche essere tradotto con *mundus archetypus*, quello delle Idee platoniche, ma, più precisamente, *alam-al-mithal*, quando è riferito all'ottavo clima<sup>355</sup>, designa le Immagini Archetipiche delle cose; la città mistica di Jabalqa, dove esse si ordinano prima di essere nel mondo sensoriale, oppure quella di Jabarsa, dove si trovano le forme di tutte le opere compiute, dei pensieri, dei desideri e dei comportamenti. È il mondo dei “corpi sottili” che collegano il puro spirito al corpo materiale; il mondo delle “immagini sospese”, come nello specchio, la cui sostanza, metallica o minerale, non è quella delle immagini, ma piuttosto esso è “il luogo dell'apparenza”.

L'immaginazione attiva è «lo *specchio per eccellenza*, il luogo epifanico delle Immagini del mondo archetipale»<sup>356</sup> e la teoria del *mundus imaginalis* è legata a quella della conoscenza immaginativa e della funzione immaginativa, che permette la relazione simbolica fra universi, la funzione cognitiva che consente la conoscenza analogica. Tale funzione cognitiva opera un ribaltamento della relazione di interiorità: le entità spirituali non sono più in un mondo, piuttosto il loro

---

<sup>353</sup> *Ivi*, p. 5

<sup>354</sup> *Ibidem*

<sup>355</sup> Clima è utilizzato nell'accezione antica secondo la quale i geografi dividevano il mondo in sette zone (climi).

<sup>356</sup> *Ivi*, p. 7

mondo è in essi. Se la coscienza ordinaria è orientata all'interno del nostro spazio, il luogo spirituale è un Non-dove, esso non è situato, ma piuttosto è «situante».

L'Immaginazione attiva è «la facoltà che permette la trasformazione degli stati spirituali interiori in stati esteriori, in visioni-eventi che simbolizzano quegli stati interni», «è pura facoltà spirituale», «veicolo, corpo dell'anima»<sup>357</sup>.

L'Immaginazione è anche una facoltà cognitiva, e possiede un proprio valore rispetto al mondo che gli è proprio, l' *alam-al-mithal*, *mundus imaginalis* «in cui il tempo è reversibile e lo spazio è una funzione del desiderio»<sup>358</sup>.

Il mondo soprasensibile è percepibile solo dalla percezione immaginativa e gli eventi che vi accadono possono essere sperimentati solo dalla coscienza immaginativa. Non si tratta dell'immaginazione comunemente intesa (fantasia), ma «di una visione che è *Imaginatio vera*».

### 5.3 Il Modello Biologico

Nei campi di studio dell'etnomusicologia e delle neuroscienze, apparentemente molto lontani da quello filosofico e mistico-religioso, si è sviluppata, a partire dagli anni '90, una corrente di ricerca sugli aspetti "biologici" legati alla fruizione ed alla esecuzione in ambito artistico i cui risultati riflettono, dal punto di vista dei meccanismi e dei processi cognitivi del soggetto conoscente, una forte complementarità con alcuni elementi emersi dalla discussione sull'estetica nella musica.

Blacking ha ipotizzato che l'abilità musicale possa essere strettamente connessa al bagaglio biologico dell'essere umano e costituire «il sistema di modellamento primario del pensiero e della comunicazione»<sup>359</sup>. In questa prospettiva, la capacità di fare musica presuppone l'esistenza di un'«intelligenza musicale innata», intesa non solo come bagaglio cognitivo ed affettivo, ma anche come «sistema di modellizzazione per tutta una gamma di attività non musicali», che precorre l'acquisizione del linguaggio. L'intelligenza "musicale" costituirebbe pertanto una modalità di base a livello biologico (una capacità specifica della specie umana), caratterizzata dall'utilizzo di modalità di pensiero e di comunicazione non-verbale, che consente di «trascendere le risposte immediate

---

<sup>357</sup> *Ivi*, p. 9

<sup>358</sup> *Ibidem*

<sup>359</sup> J. BLACKING, *The Biology of Music Making*, op. cit., p. 233

all'ambiente e di creare strategie immaginative secondarie». Alfred Schiitz ha definito il fare musica «un archetipo del processo comunicativo»<sup>360</sup>.

Nell'ambito delle neuroscienze, in alcuni recenti studi<sup>361</sup> dei processi fisiologici connessi all'attribuzione di significato e all'esperienza estetica, si è scoperto che la comprensione delle metafore nella poesia è legato «all'esperienza di "risonanza"»<sup>362</sup> e coinvolge i neuroni motori denominati "neuroni specchio"<sup>363</sup>.

L'osservazione di un atto motorio, di un suono ad esso legato, o della descrizione di quell'atto è sufficiente ad attivare, a livello corticale, una simulazione motoria di quell'azione. Si tratta di un meccanismo che sembrerebbe stare alla base «della comprensione immediata delle azioni degli altri. Il meccanismo di simulazione costituisce un canale di accesso immediato, pre-riflessivo, pre-concettuale delle azioni altrui»<sup>364</sup>.

Il processo di comprensione sarebbe fondato sulla condivisione di esperienze sensomotorie, sedimentate nel corso dello sviluppo, che costituirebbero un «vocabolario motorio condiviso» e testimonierebbero la tendenza a sintonizzarsi con gli altri attraverso il linguaggio corporeo.

Lo stesso meccanismo di simulazione è stato studiato anche in relazione alla comprensione del linguaggio, delle emozioni e delle sensazioni, mettendo in luce l'attivazione dei sistemi neurali anche in situazioni in cui si è spettatori di eventi con contenuti emotivi: «l'osservazione di emozioni e sensazioni provate da altri attiva in noi una simulazione di quelle stesse emozioni e sensazioni»<sup>365</sup>.

L'aspetto più interessante di queste ricerche è che il meccanismo di simulazione si attiva anche dai fenomeni di *mental imagery*<sup>366</sup>, cioè in mancanza di uno stimolo esterno appropriato, come nel caso della fruizione di testi poetici e delle esperienze estetiche.

---

<sup>360</sup> *Ivi*, p. 251

<sup>361</sup> Si tratta spesso di studi caratterizzati da un approccio di tipo fortemente interdisciplinare

<sup>362</sup> V. CUCCIO, M. CAPAREZZA, V. GALLESE, *Metafore che risuonano. Linguaggio e corpo tra filosofia e neuroscienze*, «E|C - Serie speciale della rivista on-line dell'Associazione Italiana di Studi Semiotici», VII, 17, (2013), p. 75

<sup>363</sup> Si tratta di neuroni multimodali, collocati nelle aree parietali e pre-motorie, che vengono attivati sia dalla esecuzione sia dalla osservazione di atti motori.

<sup>364</sup> *Ibidem*

<sup>365</sup> *Ivi*, p. 76

<sup>366</sup> «Mental imagery (varieties of which are sometimes colloquially referred to as "visualizing," "seeing in the mind's eye," "hearing in the head," "imagining the feel of," etc.) is *quasi-perceptual experience*; it resembles perceptual experience, but occurs in the absence of the appropriate external stimuli.», Stanford Encyclopedia of Philosophy, <http://plato.stanford.edu/entries/mental-imagery/>

## 5.4 Il Modello Linguistico

Un ultimo ambito di studio che è utile richiamare brevemente si colloca nell'ambito degli studi di tipo linguistico ed è relativo al concetto di creatività.

In questo settore di ricerca emerge una definizione dell'estetica come di ciò che attiene alla percezione di «segni, significati e senso» e del *sentire estetico*, come oggetto di studio congiunto di estetica, semiotica e filosofia del linguaggio.

All'interno di questa prospettiva, la creatività viene definita come «la capacità di far emergere (attraverso *dare forma*, o mettere in relazione-connessione ecc.) qualcosa che *non c'era*, o meglio che non era *già evidente*»<sup>367</sup>.

Troviamo inoltre significative alcune riflessioni sulla creatività, quando viene messa in stretto rapporto con la *metaoperatività* (la capacità, tipica dell'uomo, di saper utilizzare uno strumento per produrre altri strumenti), che troverebbe un analogo nella dimensione metalinguistica del linguaggio, e che consiste essenzialmente nell' «aprire un orizzonte possibile»<sup>368</sup>, o quando si evidenzia, come aspetto peculiare della creatività, il suo potere, inatteso, di «presa estetica», cioè della capacità di «ripristinare/ritrovare l'incontro con il sensato»<sup>369</sup> nel momento in cui siamo partecipi di un'esperienza che non può essere compresa attraverso le regole del sentire ordinario.

L'indagine sul vissuto percettivo e sul percorso esperienziale legati al “testo” artistico costituisce un'altra importante area di indagine sull'esperienza estetica.

Barbieri definisce la funzione estetica come capacità di un testo di suscitare interesse e ritiene che il testo artistico nasconda un messaggio che deve essere estrapolato. Il testo artistico non possiede un valore di verità inteso come «trasparenza» del testo in termini di significato, anche perché, se così fosse, la fruizione del testo sarebbe equivalente a quella della sua interpretazione. Nel testo artistico il concetto di verità risiede piuttosto «nelle condizioni della sua fruizione»<sup>370</sup> e ciò lo rende simile ai quei casi linguistici denominati proposizioni

---

<sup>367</sup> R. FINOCCHI, *Sette indizi sulla creatività: tra Estetica, Semiotica e Filosofia del Linguaggio*, «E|C - Serie speciale della rivista on-line dell'Associazione Italiana di Studi Semiotici», VII, 17, (2013), p.107

<sup>368</sup> *Ibidem*

<sup>369</sup> *Ivi*, p.109

<sup>370</sup> D. BARBIERI, *Verità e vissuto nel testo estetico: una tesi in nuce*, «E|C - Serie speciale della rivista on-line dell'Associazione Italiana di Studi Semiotici», VII, 17, (2013), p. 20

performative, cioè non asserzioni, ma enunciati (domande, ordini, ecc.) che hanno come scopo quello di produrre un comportamento: «un testo estetico dovrebbe essere inteso come qualcosa che *fa fare*. E cosa fa fare? Prima di tutto, si fa percorrere e si fa interpretare »<sup>371</sup>, cioè il testo estetico deve essere percorso passo dopo passo, ma non si tratta di un percorso “naturale”, perché progettato a monte dall'autore nella sua dimensione simbolica; esso è piuttosto un «luogo culturale».

Nel testo estetico, si stabilisce un rapporto di interconnessione fra dimensione del senso e dimensione del sensibile: « il fruitore si trova ad esperire insieme, uno a fianco dell'altro, dei dati sensibili, dei concetti rinviati simbolicamente, e anche il proprio stesso processo interpretativo che va producendo quei medesimi concetti [...] vista e udito percepiscono insieme al senso del senso, in una sorta di propriocezione concettuale, di consapevolezza di *stare intendendo come*»<sup>372</sup>.

In questa accezione la cognizione procede dai senso al senso, ma anche in modo opposto, dal senso ai sensi producendo una nuova sensazione che deve essere a sua volta interpretata, e così via. Lungo questo processo il vissuto del lettore consiste in un'esperienza ricca e stimolante costituita fondamentalmente da questa continua polarità che dischiude sempre nuove percezioni e significati.

---

<sup>371</sup> *Ivi*, p.21

<sup>372</sup> *Ibidem*



## CONCLUSIONI

L'esperienza estetica nella musica indiana, ed il suo rapporto con l'Assoluto, appaiono strettamente legate al significato che alla musica viene attribuito all'interno del contesto culturale.

Le ricerche nel campo dell'etnomusicologia hanno evidenziato che in molte culture arcaiche, esiste un legame stretto fra la musica e il divino, considerato molto spesso la fonte da cui la musica ha origine.

Nelle culture più antiche, come in quella dell'India, il suono occupa un posto centrale per quanto riguarda le teorie cosmogoniche, nelle quali esso è un elemento determinante nella creazione dell'intero universo e di tutte le cose, animate e inanimate, che conservano, come essenza più profonda, una natura sonora. Il suono stesso viene identificato con il Principio Assoluto (*Nāda Brahman*).

Procedendo secondo un percorso inverso, per l'uomo delle culture arcaiche, il suono rappresenta un veicolo per poter raggiungere l'Assoluto e ristabilire l'unità primordiale. Da ciò derivano sia l'importanza del suono nei rituali (della cui efficacia costituisce spesso l'elemento determinante), sia la convinzione che il canto possa essere assimilato ad una forma di sacrificio ("sacrificio sonoro"). Il rituale sembra aver determinato, con le sue caratteristiche e modalità, la struttura ed il significato della musica stessa.

Anche l'analisi dei principi dell'estetica indiana ha messo in rilievo il forte legame fra arte e esperienza religiosa. L'esperienza estetica, cioè l'effetto dell'opera artistica sul fruitore, presenta molti punti in comune con l'esperienza mistica, per le sue caratteristiche di condizione di beatitudine non ordinaria, universale, di riconoscimento o unione con un'entità suprema.

La creazione artistica, nei suoi tratti essenziali, si sviluppa a partire dalla

rappresentazione<sup>373</sup> di un modello (divino) che viene colto attraverso la contemplazione o la visione interiore, fuori dalla dimensione ordinaria del tempo e dello spazio. L'opera artistica è dunque portatrice di una forte dimensione simbolica, rimanda cioè ad un significato di tipo esoterico che non si esaurisce nel contenuto materiale, visibile, dell'opera stessa. L'arte non è quindi semplice imitazione della natura, ma dei principi e delle leggi che la governano, del principio divino dai quali essa trae la sua esistenza<sup>374</sup>.

La musica indiana, come sperimentiamo nel suo ascolto, quando questo è realmente partecipato, e tanto più nell'esecuzione, è satura di significato e di magia, testimonianza di qualcosa «di superiore alla fede della salvezza, alla fiducia o all'amore [...] ciò che può commuovere e riempire il nostro animo con forza quasi forsennata», insomma di quel *mysterium* che è indicatore inequivocabile dell'esperienza religiosa<sup>375</sup>.

Molti elementi, sia nella conoscenza metafisica, sia nell'analisi delle scienze umane, concorrono a sostenere che l'esperienza estetica è fondamentalmente "consapevolezza", non tanto dell'oggetto estetico, quanto del processo conoscitivo, cioè della coscienza. Questa coscienza, nella prospettiva dello Śvaismo del Kashmir, coincide in toto con l'Assoluto.

L'arte musicale presenta le caratteristiche di un percorso di conoscenza di tipo esoterico.

Possiamo ipotizzare che essa si fondi, nel suo apprendimento e nella sua esecuzione, su un percorso di tipo "iniziatico" nel quale si procede per fasi, verso

---

<sup>373</sup> «Ciò che la rappresentazione di una cosa imita è l'idea della cosa stessa (*nama*)»; G. MARCHIANÒ, *La parola e la forma*, Dedalo, Bari, 1977, p. 149

<sup>374</sup> Nelle parole di S. Tommaso d'Aquino «ars imitatur naturam in sua operatione», *Summa Theologiae*, I, 117, 1

<sup>375</sup> «Seguiamo questo sentimento provandolo e condividendolo, immedesimandoci in coloro che stanno attorno a noi durante i loro grandi trasporti di religiosità e durante le espressioni emozionali che li accompagnano: osserviamolo durante la solennità e nelle sensazioni che i riti e i culti destano in noi; in ciò che vive e si effonde attorno ai monumenti e agli edifici religiosi, attorno alle chiese e ai templi; una sola espressione si impone: senso del *mysterium tremendum*, del tremendo mistero»; R. OTTO, *Il Sacro*, SE, Milano, 2009, p. 27

stadi sempre più elevati di conoscenza. Il primo approccio, quello più immediato, è relativo alle caratteristiche del materiale musicale, i suoni; in questa fase si sperimenta inizialmente il solo effetto che i suoni hanno sui nostri sensi. Nella fase successiva si sperimenta l'esistenza di entità, che sfuggono ad una percezione diretta, ma delle quali la musica suggerisce l'esistenza. Si tratta dell'avvio di un processo che conduce all'essenza (nāma) della realtà, abbandonando le sue manifestazioni, forme concrete (rūpa). In questo ultimo passaggio si può finalmente cogliere l'identità, l'essenza (divina) insita nel rāga, sottostante le sue diverse espressioni.

Oltre quest'ultimo stadio si colloca l'essenza sonora primordiale, ahata nāda, il suono non prodotto, molto al di là di qualsiasi possibilità di conoscenza sensibile, che può risuonare solo nel silenzio interiore.



## ABSTRACT E TESAURI

### 7.1 Abstract

La musica e l'arte indiana riflettono un mondo spirituale profondamente diverso da quello occidentale. La conoscenza del pensiero indiano è determinante per comprendere il valore dell'esperienza estetica. Come in altre culture arcaiche si ritiene che il suono abbia un'origine divina, svolga un ruolo centrale della creazione del mondo, e l'uomo lo adoperi per ritornare al Assoluto. L'arte indiana cerca di cogliere questa essenza unitaria trascendente, oltre il piano dell'esperienza sensibile. La musica indiana riflette le caratteristiche del rituale e possiede una forte valenza simbolica. L'esperienza estetica consiste nell'effetto (rasa) prodotto dall'opera artistica sullo spettatore, che viene da questa trasformato. Il suo culmine è costituito dalla beatitudine; essa presenta molte somiglianze con l'esperienza mistica e in ciò può essere considerata un'esperienza di conoscenza dell'Assoluto. Si ipotizza che l'esperienza estetica della musica indiana, nell'ascolto come nell'esecuzione, rappresenti una via iniziatica di conoscenza.

*Indian art and music reflect a spiritual world that is deeply different from the occidental one. Knowing the Indian thought is crucial to understand the value of aesthetic experience. As other ancient cultures, Indians assume that the sound has a divine origin, has a lead role in the creation of the world, and humans can recover the Absolute through it. Indian art attempts to reach this transcendent unitary essence, beyond the limits of sensory experience. Indian music reflects the features of a ritual and owns a strong symbolic value. The aesthetic experience consists of the effect (rasa) produced by a work of art on the user, who is converted owing to it. Such experience, which culminates in beatitude, is very similar to mystic experience: that is the reason why it can be considered a way of acknowledging the Absolute. It is assumed that aesthetic experience in Indian music, either through the listening or the execution of it, represents an initiatory path for knowledge.*

## 7.2 Tesauri

Arte indiana, conoscenza, esperienza estetica, esperienza mistica, musica indiana, simbolismo

*Indian art, knowledge, aesthetic experience, mystic experience, Indian music, symbolism.*

## BIBLIOGRAFIA

- SRI AUROBINDO, *The Renaissance in India. The Complete Works of Sri Aurobindo*, vol. 20, Sri Aurobindo Ashram Trust, Pondicherry, 1997
- E. ANSELMINI, *Storia della Musica Indiana. La musica nella storia e nella cultura dell'India, dalle origini ad oggi*, Conservatorio A. Pedrollo, Vicenza, 2010
- D. BARBIERI, *Verità e vissuto nel testo estetico: una tesi in nuce*, «E|C - Serie speciale della rivista on-line dell'Associazione Italiana di Studi Semiotici», VII, 17, (2013), pp. 19-22
- G. L. BECK, *Sonic Theology*, University of South Carolina, Columbia, 1993, trad. it. Di M. Colle, in via di pubblicazione
- J. BLACKING, *The Biology of Music Making*, [1992], trad. It. di C. Cento, in T. MAGRINI, *Universi sonori*, Einaudi, Torino, 2002
- T. BURCHARDT, *Principi e metodi dell'Arte Sacra*, [1958], trad. it. di A. Teodorani, Arkeios, Roma, 2004
- E. CASSIRER, *Linguaggio e Mito*, [1925], trad. it. di G. Alberti, SE, Milano, 2006  
*Filosofia delle forme simboliche*, vol. I, [1923], trad. it. di E. Arnaud, La Nuova Italia, Firenze, 1961
- M. CLAYTON, *Time in Indian Music*, Oxford University Press, Oxford, 2000
- A. K. COOMARASWAMY, *The Aims of Indian Art*, «Studies in Comparative Religion», Vol. 9, No. 1. (1975), pp. 1-11  
*La danza di Shiva*, [1918], trad. it di G. Marano, Adelphi, Milano, 2011  
*Tempo ed Eternità*, [1947], trad. it. R. Rajko, Luni, Milano, 2015  
*Il grande brivido. Saggi di simbolica e arte*, [1977], trad. it. R. Donatoni, Adelphi, Milano, 1987  
*La trasfigurazione della natura nell'arte*, [2004], tr. it. di G. Marchianò, Abscondita, Milano, 2007
- H. CORBIN, *Mundus Imaginalis or the Imaginary and the Imaginal*, «Cahiers internationaux de symbolisme», 6, (1964), pp. 3-26, trad. ing. di R. Horine, Eranos, Zurigo, 1972
- V. CUCCIO, M. CAPAREZZA, V. GALLESE, *Metafore che risuonano. Linguaggio e corpo tra filosofia e neuroscienze*, «E|C - Serie speciale della rivista on-line dell'Associazione Italiana di Studi Semiotici», VII, 17, (2013), pp. 75-80
- D. CUNEO, *Linguisticità ed esperienza estetica in Abhinavagupta e Gadamer*, «Rivista di Studi Asiatici», 1, (2006), 139-160
- A. DANIÉLOU, *Introduction to the Study of Musical Scales*, Indian Press, Benares, 1943  
*Northern Indian Music. Theory and Technique*, Christopher Johnson, London, 1949  
*Il tamburo di Shiva. La tradizione musicale dell'India del Nord*, [1951], trad. it. di F.M. Fonte Basso, CasadeiLibri, Padova, 2007  
*Miti e Dei dell'India*, [1969], trad. it. di G. Marchianò, RCS, Milano, 2002  
*La scoperta dei templi. Arte ed eros dell'India tradizionale*, [1981], trad. It. di F. M. Fonte Basso, CasadeiLibri, Padova, 2007
- M. ELIADE, *Il mito dell'eterno ritorno. Archetipi e ripetizione*, [1949], trad. it. G. Cantoni, Borla, Roma, 2010  
*Mito e realtà*, [1963], trad. It. di G. Cantoni, Borla, Roma, 2007

- R. FINOCCHI, *Sette indizi sulla creatività: tra Estetica, Semiotica e Filosofia del Linguaggio*, «E|C - Serie speciale della rivista on-line dell'Associazione Italiana di Studi Semiotici», VII, 17, (2013), pp. 105-111
- E. GEROW, R. COLLEGE, *Abhinavagupta's Aesthetics as a Speculative Paradigm*, «Journal of the American Oriental Society», 114, 2, (1994), pp. 186-208
- R. GNOLI, *Testi dello Śvaismo*, Boringhieri, Torino, 1962  
*The Aesthetic Experience according to Abhinavagupta*, Chowkhamba Sanskrit Series Office, Varanasi, 1968
- R. GUÉNON, *La Metafisica orientale*, [1925], trad. it. di P. Nutrizio, Luni, Milano, 2015  
 ISTITUTO ITALIANO PER IL MEDIO ED ESTREMO ORIENTE, *Cinquemila anni di Arte dell'India*, Lorenzo Del Turco, Roma, 1960
- B. IYER, *Arte indiana*, [1958], trad. it. di G. Lanzillo, Mondadori, Milano, 1964
- A. A. KHAN, *The Classical Music of North India*, 1, Munshiram Manoharal, New Dheli, 1998
- I. KHAN, *The Mysticism of Sound*, [1923], Ekstasis, Victoria, 2004
- J. KHATZ, *Music and Aesthetics: an Early Indian Perspective*, «Early Music», XXIV, 3, (1996), pp. 407-420
- T. M. KRISHNA, *A Southern Music*, Harper Collins India, Noida, 2013
- G. J. LARSON, *The Aesthetic (Rasāsvadā) and the Religious (Brahmāsvāda) in Abhinavagupta's Kashmir Śaivism*, «Philosophy East and West», 26, 4, (1976), pp. 371-387
- D. P. LAWRENCE, *The Discolure of Śakti in Aesthetics: Remarks on the Relation of Abhinavagupta's Poetics and Nondual Kashmiri Śaivism*, «Southeast Review of Asian Studies», XXXV, (2013), pp. 90-102
- T. MAGRINI, *Universi sonori*, Einaudi, Torino, 2002
- G. MARCHIANÒ, *L'Armonia Estetica*, Dedalo Libri, Bari, 1974  
*La parola e la forma*, Dedalo, Bari, 1977
- H. MÜNSTERBERG, *L'arte indiana*, [1970], trad. it. di F. Saba Sardi, Rizzoli, Milano, 1970
- R. OTTO, *Il Sacro*, [1917], trad. it. E. Buonaiuti, SE, Milano, 2009
- P. PACCIOLLA, *Il pensare musicale indiano*, Besa, Nardò, 2011  
*La Gioia e il Potere. Musica e danza in India*, Besa, Nardò, 2008
- C. SACHS, *Le sorgenti della musica*, [1962], trad. it. di M. Astrologo, Boringhieri, Milano, 1979
- P. L. SHARMA, *Indian Aesthetics or RasāŚāstra as Applied to Music. An Introduction*, «Nāda Rūpa», I, 1, (1961), pp. 167-168  
*European Aesthetic of Music and Indian Saṅgīta Śāstra*, «Nāda Rūpa», II, 2, (1963), pp. 39-90, trad. It. di M. Colle, in corso di pubblicazione  
*Research Methodology*, in Problems and Areas of Research in Music, a cura di S. Chaudhary, Krishna Brothers, Ajmer, 1988, Appendice, pp. 1-6
- H. J. STOOKE, K. K. KHANDALVALA, *The Laud Ragamala Miniatures. A Study in Indian Painting and Music*, Bruno Cassirer, Oxford, 1953
- M. SCHNEIDER, *Il significato della musica*, [1951], trad. it. di A. Audisio-A. Sanfratello-B. Trevisano, SE, Milano, 2007  
*Pietre che cantano*, [1955], trad. it. di Augusto Menduni, SE, Milano, 2005  
*Musica primitiva*, [1960], trad. it. di S. Tolnay, Adelphi, Milano, 1992
- E. SEROUSSI, *La musica e il trascendente*, in T. MAGRINI, *Universi sonori*, Einaudi, Torino, 2002
- F. STAAL, *The Meaninglessness of Ritual*, «Numen», XXVI, 1, (1979), pp. 2-22

G. B. M. THAMPI, "*Rasa*" as *Aesthetic Experience*, «The Journal of Aesthetics and Art Criticism»,  
vol. 24, n. 1, (1965), pp. 75-80

P. F. RONCONI (a cura di), *UPANIŞAD ANTICHE E MEDIE*, Bollati Boringhieri, Torino, 1960