

PER NICOLA PEDONE

doi: 10.54103/mde.i13.1.32430

FILOSOFIE DELLA MUSICA

Giovanni De Zorzi

 0000-0002-5517-6340

Università Ca' Foscari di Venezia

 04yxxz566

dezorzi@unive.it

ABSTRACT IT

Il mio contributo inizia dalla sensibile curiosità di Nicola per le “altre” culture musicali e per le loro rispettive estetiche. Pur se cresciuto (ottimamente) in ambito eurocolto, Nicola era capace di un *ascolto* libero da preconcetti e stereotipi. In questo Pedone era probabilmente aiutato dalla sua formazione filosofica, che non conoscevo affatto quando lo conobbi per la prima volta a Torino nel 2010, e che diventò nel tempo terreno comune per conversazioni e passeggiate. Il mio contributo è composto in tre movimenti: nel primo, inizio riandando alle varie occasioni di collaborazione che ci sono state tra noi e che dimostrano quella che la Call for Paper definisce la sua “costante esplorazione dei molteplici modi in cui la musica si intreccia con le altre arti”. È soprattutto il caso di due concerti del nostro Ensemble Marâghî e di alcune miniature ottomane con scene di musica sulle quali ci eravamo concentrati per due puntate di “Quadri che suonano”. Da questa sua curiosità scaturisce il secondo movimento, nel quale prendo in esame alcune sue riflessioni sul mercato globale contemporaneo che mi sembrano condurre alla recentissima Musicologia Transculturale, della quale Nicola mi sembra un ottimo rappresentante. Il terzo movimento di questa *Sonata* muove dalla curiosità di Nicola per le estetiche e le “filosofie” (da qui il titolo di queste righe) immanenti nelle singole culture musicali con le quali veniva a contatto, argomento di diversi nostri incontri. Isolo, così, alcune riflessioni sul concetto di “musica” nella tradizione musicologica mediorientale e sul concetto di “ascolto” (*samāʿ*) nel sufismo (*tasawwuf*) che rinviano a Platone e al suo concetto di *anamnēsi* (ἀνάμνησις, “ricordo, reminescenza”).

Parole chiave: Ensemble Marâghî, Quadri che Suonano, La Stanza della Musica, Musicologia Transculturale, Musicologia mediorientale, *samāʿ*, Sufismo, Tasawwuf, Platone

PHILOSOPHIES OF MUSIC

ABSTRACT EN

My contribution takes its starting point from Nicola's keen curiosity about 'other' musical cultures and their respective aesthetics. Although he was brought up (excellently) within the Eu-



ropean classical music tradition, Nicola could listen free from preconceptions and stereotypes. In this, Pedone was probably aided by his philosophical background, which I knew nothing about when I first met him in Turin in 2010, and which over time became common ground for conversations and walks. My contribution is composed of three movements: in the first, I begin by looking back at the various occasions on which we collaborated, which demonstrate what the 'Call for Papers' describes as his 'constant exploration of the many ways in which music intertwines with the other arts'. This is particularly true of two concerts by our Ensemble Marâghî and a few Ottoman miniatures depicting musical scenes, which we had focused on in two episodes of 'Quadri che suonano'. This curiosity of his gives rise to the second movement, in which I examine some of his reflections on the contemporary global market, which seem to me to lead to the very recent field of Transcultural Musicology, of which Nicola strikes me as an excellent representative. The third movement of this *Sonata* stems from Nicola's curiosity about the aesthetics and 'philosophies' (hence the title of this piece) inherent in the individual musical cultures with which he came into contact. I thus isolate a few reflections on the concept of 'music' in the Middle Eastern musicological tradition and on the concept of 'listening' (*samā'*) in Sufism (*tasawwuf*), which refer back to Plato and his concept of anamnesis (ἀνάμνησις, 'remembrance, recollection').

Keywords: Ensemble Marâghî, Quadri che Suonano, La Stanza della Musica, Transcultural Musicology, Middle Eastern Musicology, *samā'*, Sufism, *Tasawwuf*, Plato

Con Nicola ci siamo conosciuti a Torino nel 2010, quando dirigevo la sezione etnomusicale del festival MiTO "Settembre Musica" che quell'anno era dedicata alle tradizioni di Turchia. In una di quelle mattine fitte di incontri il direttore Enzo Restagno mi presentò un giornalista di RAI Radio 3 che voleva intervistare il solista di flauto *ney* Kudsi Erguner. Dopo l'intervista l'avevo accompagnato in sede RAI e...strada facendo...ci eravamo messi a ridere! Perché sembrava che fossimo amici da una vita e invece ci eravamo appena incontrati. Ed è continuata così: ci sentivamo spesso, sono diventato amico delle Tre Grazie che lo coronano, ci siamo visti per cose di musica e in incontri conviviali. Ed è sempre presente.

Mi trovo oggi nella situazione di scrivere un contributo per lui, piccola scaglia di un affetto che va di là da queste pagine, e lo strutturo in forma tripartita. Inizio dalla primissima impressione che ho avuto, notando quella sensibile curiosità che aveva per le "altre" musiche. Pur se ottimamente formato in ambito eurocolto, Nicola era capace di un *ascolto* libero da preconetti e stereotipi che lo portava a diverse culture musicali, avvicinate con rispetto, senza quello sguardo dall'alto in basso verso chi non viene dalla musica classica europea, senza colonialismi, con apertura. Di questo sono testimoni le molte e belle puntate de "La Stanza della Musica" che curava per RAI Radio 3, andando di là da steccati e generi musicali. Tra queste vorrei ricordare con gratitudine le due "Stanze" nelle quali invitò ad entrare il nostro *Ensemble Marâghî*, gruppo dedicato alla musica ottomana antica. La prima volta fu il 13 maggio 2011, in una trasmissione registrata negli studi Rai di Torino, di fronte ad un piccolo pubblico raccolto nell'Auditorium ma, contemporaneamente, di

fronte alla nazione perché trasmessa in diretta. Il programma musicale prevedeva una suite di brani attribuiti al cantore, musicista, musicologo ‘Abd ul-Qadir Marâghî (Maragheh, 1360? - Herat, 1435)¹. L’esperienza si ripeté poi nel 2022 con una trasmissione registrata negli studi Rai di Bologna il 25 febbraio, messa poi in onda il 5 ottobre 2022, con un programma tutto dedicato al manoscritto conservato a Parigi (Bibliothèque Nationale F BnF Turc 292) composto da un giovane Wojciech ‘Alî Ufukî Bobowski, alias Albertus Bobovius Leopolditanus (?-1675)².

Ancora nel segno della sua curiosità va ricordata l’esplorazione dei molteplici modi in cui la musica si intreccia con le altre arti, ben riassunta dalla serie “Quadri che suonano”. Su sua richiesta, avevo isolato una miniatura ottomana con scena di musica che divenne il centro di una puntata condotta in studio da Andrea Penna il 3 febbraio 2021. La miniatura proviene dal *Sûr-Nâme-‘i Hümâyûn* (“libro della festa del gran signore”), un manoscritto splendidamente miniato eseguito per il sultano Murad III (1546-1595) conservato alla libreria del Palazzo Topkapı di Istanbul. Complessivamente, nel 1582 il Sultano Murad III indisse cinquantadue giorni di festeggiamenti per celebrare la circoncisione di suo figlio, il futuro Mehmed III (1566-1603). Il prezioso manoscritto creato per questa occasione fu composto dal calligrafo Intizâmî, mentre le miniature sono di Nakkaş Osman, attivo a Istanbul tra 1560 e 1592, e ritraggono vari aspetti del ciclo di feste costantinopolitane: i banchetti pubblici, le sfilate delle varie corporazioni artigianali della città e, nel nostro caso, alcune scene di musica a corte. Nella miniatura che avevo isolato (Ms. Hazine 1344 fol. 19r) sono riconoscibili da sinistra in alto un liuto *şahrûd*, due flauti *ney*, un tamburo a cornice *daire*, una viella *kemançe*, un liuto *kopuz*, e una/un danzatrice/danzatore con idiofoni (*clappers*) *çarpapere*. Per l’occasione avevo accompagnato le miniature a opere di compositori dell’epoca. La miniatura in questione, attentamente osservata dal maestro Fikret Karakaya e dal liutaio Sacit Gürel, era divenuta la fonte iconografica per la ricostruzione di strumenti ottomani caduti in disuso, come lo *şahrûd*, un grande liuto a manico corto che suona un’ottava più bassa del liuto *‘ûd*, o come il liuto a manico lungo *kopuz*, citato più tardi nel primo libro del suo *Seyahatname* dallo storico Evliyâ Çelebi (1611-1684). Una volta ricostruiti, gli strumenti erano entrati a far parte dell’organico dell’Ensemble *Bezmârâ* fondato nei primi anni 1990 dal maestro e amico Fikret Karakaya (1955 -).

¹ La Stanza della Musica, 13 maggio 2011. *Ensemble Marâghî*. Sepideh Raissadat, voce, liuto a manico lungo *setâr* con Giovanni De Zorzi, flauto *ney*, direzione musicale; Giovanni Tufano, liuto a manico corto *‘ûd*; Fabio Tricomi, tamburo a calice *zarb*, tamburo a cornice *bendir*. Conduzione di Nicola Pedone con interventi di Oreste Bossini dallo studio di Milano. Il CD di riferimento era: Ensemble Marâghî, *Anwâr. From Samarqand to Constantinople on the Footsteps of Marâghî*, Felmay, 2010, CD: FY 8172.

² La Stanza della Musica, 5 ottobre 2022, *Ensemble Marâghî*, “Il manoscritto di Wojciech Bobowski”. Stefano Albarello, cetra pizzicata *qânûn*; Giovanni De Zorzi, flauto *ney*; Fabio Tricomi, tamburo a calice *zarb/tombak*; tamburo a cornice *daf*. Registrata negli studi di Bologna. Conduzione di Nicola Pedone. <https://www.raiplaysound.it/audio/2022/10/La-stanza-della-musica-del-05102022-7ba64c27-6655-4dce-891c-93021dd433dc.html> Il CD di riferimento era: *Sounds from the Saray. The Young Bobowski at the Ottoman Court in 17th Century*, Felmay, 2021, CD: fy 8278.

Inizio il secondo movimento di questa *Sonata*, modulando e trascendendo i singoli episodi nei quali avevamo lavorato insieme. Nicola mi sembra oggi un rappresentante della recentissima Musicologia Transculturale, capace di superare quei paletti e quegli steccati che dividono la Musicologia in “Musicologia storica” (...che si occupa soprattutto di fonti e documenti scritti...), “Etnomusicologia” (...che si basa soprattutto su fonti orali...) e “Popular Music Studies” (...che si basano soprattutto sui nuovi *media*...): sono ormai troppi i casi di interazione tra questi tre campi per poter *ancora* (!) continuare con queste divisioni. Molte sono le forme di scrittura musicale sviluppatesi in tradizioni musicali non europee che devono oggi essere indagate sia con metodi e strumenti tipici della Musicologia storica che con metodi e strumenti tipici dell’indagine etnomusicologica e antropologica. Allo stesso modo, in ambito “storico”, non si può più tener conto del solo dato scritto, e continuare ad ignorare aspetti come quelli legati alla performance e alla cinesica, tipici di una data scuola stilistica, avvalendosi, per far questo, di metodi di indagine collaudati da tempo in ambito etnomusicologico. Di là dai *Media Studies* e dagli studi di Popular Music, le registrazioni su supporti vari (dischi a 78, 33 e 45 giri, CD, mp3) sono diventate nel tempo dei veri e propri *testi* in sé sui quali condurre analisi che sfuggono alla vetusta opposizione orale/scritto, che vanno al di là dei “generi musicali” e che tengono conto, piuttosto, delle tecniche di registrazione, dei microfoni e degli spazi sonori usati, così come delle scelte stilistiche pre- e post-produzione. Soprattutto, non mancano nuovi e importanti campi di ricerca transculturali e “trasversali” che si basano sui dati commerciali, sulle vendite, sui loro ritorni, sul tipo di mercato, sulle campagne pubblicitarie, sulle promozioni, sul video a tema musicale in una storia che dai musicarelli ci porta sino a MTV e/o YouTube. A queste si aggiungano le molte possibili analisi (sociologiche, commerciali etc.) che possono essere fatte in base ai dati che emergono dalle piattaforme musicali che virtualmente propongono *tutti* i generi musicali, nessuno escluso, compresa la musica classica eurocolta. Su tutto questo rinvio alle illuminanti riflessioni di Pedone che risuonano ancor oggi nel web³.

Il terzo movimento di questa *Sonata* muove dalla curiosità di Nicola per le estetiche e le “filosofie” (da qui il titolo di queste righe) immanenti nelle singole culture musicali con le quali veniva a contatto, argomento di diversi nostri incontri e passeggiate. Questa sua caratteristica, davvero rara, proveniva forse dalla sua formazione filosofica, che non conoscevo affatto quando lo conobbi per la prima volta a Torino nel 2010. In questa prospettiva filosofica, condivido qui alcune cose che ci dicevamo e che ho appreso sui libri, nell’ascolto e “in presa diretta” attraverso quella ricerca sul campo (*fieldwork*) che resta una fase centrale della ricerca etnomusicologica.

È semplice: la filosofia della musica mediorientale e ottomana, della quale mi

³ Cfr. “Per una Sociologia della musica classica. Categoria assoluta o Status Symbol”. Settimo incontro di *Itinerari Musicali*, a cura di *Symposio*, tenuto in streaming il 14 novembre 2020. Nicola Pedone, intervistato da Vanni Moretto, ci rivela come il tentativo di definire la locuzione “Musica Classica”, porti inevitabilmente a considerazioni di tipo sociologico. https://youtu.be/xCaKWwxe-mOU?si=tgddgeCzouh3_9fn (sito visitato il 27 aprile 2026).

occupo, deriva direttamente dalla tradizione greco antica ed ellenistica: lo stesso termine arabo *mūsīqī* è un calco dal greco *mousikḗ téchne* (μουσική τέχνη, “scienza/arte musica”, “delle Muse”) che compare per la prima volta nell’opera di al-Fārābī (?-950), filosofo decisamente ellenizzante, nel suo monumentale *Kitāb al-mūsīqī al-kabīr* (“Grande libro sulla musica”). Il termine, e il trattato, appaiono significativamente durante il secondo periodo Abbaside, dopo la titanica opera di traduzione dei testi da varie lingue che si era avuta nella *Bayt al-Hikma* (“Casa della sapienza”), la biblioteca fondata dal quinto califfo abbaside Hārūn al-Rashīd (766-809) e diretta poi dal figlio al-Ma’mūn (786-833). Vanno ricordate, *en passant*, alcune traduzioni compiute in quel IX secolo, come il *Timeo* di Platone, tradotto per due volte di seguito in arabo, nel quale la questione della musica occupa un grande spazio, oppure i *Problēmata* (Προβλήματα) di Aristotele, che presentano ampie sezioni sulla musica, così come le traduzioni di molti autori greci “minori” che trattano del suono e della voce, tra cui il pitagorico Aristósseno, vissuto nel IV a.C., Eratostene, vissuto tra II e I a.C., e dei due primi direttori della biblioteca d’Alessandria, Didimo e Tolomeo, entrambi vissuti nel I a.C. Come si sa, l’opera di traduzione dal greco all’arabo delle principali opere filosofiche del mondo greco classico ed ellenistico fu poi fondamentale per la filosofia medioevale occidentale, che poté accedere ai testi dei grandi filosofi greci grazie alle loro traduzioni in arabo.

In questo contesto ellenizzante, il termine *mūsīqī* sarebbe, però, estraneo alla cultura originaria dell’area di lingua araba: secondo il musicologo Amnon Shiloah⁴, i termini adoperati dai primi trattatisti di lingua araba erano piuttosto *sawt* e *ghinā’*; nell’introduzione del suo *Kitāb*, al-Fārābī sostiene, seguendo Aristotele, che la gamma delle espressioni vocali (*sawt*) corrisponde alle diverse tappe dell’evoluzione dell’uomo. Al primo stadio di questa evoluzione l’uomo e l’animale adoperano, allo stesso modo, la voce per esprimere la loro gioia e il loro dolore. Al secondo stadio compare nell’uomo la parola; egli non si fida più esclusivamente del suo istinto che, sino allora, gli aveva permesso di esprimersi attraverso suoni inarticolati. Con l’aiuto della ragione egli inizia a combinare suoni articolati in frasi che esprimono ciò che egli sente; in questo processo complessivo egli può distinguere e analizzare il rapporto intercorrente tra certi suoni e i propri stati d’animo, isolando tre tipi di modulazioni della voce: quelle che procurano piacere, quelle che provocano passioni e, soprattutto, quelle che danno maggiore risonanza alle parole. Quest’ultima categoria porta al-Fārābī a sostenere che *ghinā’*, ossia il canto di poesia, sia il grado sommo della scala. Gli strumenti musicali arriverebbero solo al termine di questo processo evolutivo, e solamente in qualità di “accompagnatori” della voce. E a proposito di “filosofie” va notato come questa dialettica voce/strumenti sia presente in molte culture musicali orientali.

Nel suo trattato al-Fārābī usa spesso il termine *tarāb*, che sembra essere derivato

⁴ Amnon Shiloah, “La voix et les techniques vocales chez les arabes” in *Cahiers de musique traditionnelle*, Genève, Ateliers d’Ethnomusicologie/AIMP, iv, 1991: 86.

dal greco *θεραπεία* (*therapèia*, “cura, rimedio, terapia”): di là dai rapporti matematici sui quali si basano i suoi intervalli, che egli prende in esame nei primi capitoli, la musica provoca/possiede *tarāb*, ossia “emozione”, “piacere”, “rapimento”. E *mutrīb* è il musico, ossia colui/colei che possiede e sa provocare quel *tarāb*. In questo sembra rivivere un antico concetto di ascendenza persiana/zoroastriana secondo il quale il musico è *ramesh gār*, “portatore di gioia”, tema toccato pochi giorni fa, il 16 aprile 2026, in un dialogo aperto che ho avuto con il grande pianista iraniano Ramin Bahrami, sostenitore della superiorità di quel lontano passato indoario, a palazzo Flangini, nel contesto della rassegna veneziana “Incroci di Civiltà”.

L’ascolto provoca “piacere”, “emozione”, e, nel tempo, il termine *tarāb* divenne un termine chiave nell’estetica araba. Al di là del principio di piacere, nella trattatistica *sufi*, sviluppatasi in quella stessa Baghdad del X secolo e diffusasi poi nel mondo persiano, ottomano e centroasiatico, l’ascolto (*samāʿ*) di musica e poesia viene inteso quasi come una scienza che sa provocare e gestire degli “stati” estatici. Nell’ineguaglianza di una definizione univoca, il nome di questi “stati” gioca sugli sviluppi dell’identica radice trilittera araba *w-j-d* (“cercare, trovare”) che vanno da *tawajjud* (“concentrazione, raccoglimento per trovare”) a *wajd* (“ciò che viene trovato”, “estasi”) e *wujud* (“ciò che viene trovato”, “ciò che permane”, “enstasi”). A fianco vanno notati termini evocativi quali *waqt* (“istante, tempo”) oppure *hāl* (“stato”). Attenzione, però: tutti questi “stati” sono considerati come *precedenti* l’ascolto stesso, preesistenti e latenti nell’ascoltatore: *non sono* la musica, o la poesia, che producono l’estasi, come spesso si ritiene, ma esse piuttosto la rivelano, la fanno ricordare. L’estasi originaria si sarebbe avuta nella pre-eternità, nella preesistenza, in quel “tempo prima del tempo” del *mīthāq* (“patto primordiale”) testimoniato dal Corano (VII: 172 sgg.) quando il Signore avrebbe chiesto agli spiriti (*rūh*, pl. *arwāh*) lì raccolti: *Alast’o bi Rabbi qumm?* “Non sono dunque io il vostro Signore?”. Ed essi avrebbero risposto: *Bali, shahīdna* “Sì, lo attestiamo”. Nella gioia e nell’estasi essi avrebbero allora accettato di incarnarsi e sarebbe iniziato quel tempo storico che giunge sino all’attimo presente. Quando l’essere umano presta ascolto (*samāʿ*) riemerge il ricordo rimosso di questo “tempo prima del tempo”, con la sua indicibile dolcezza, dando vita a stati estatici di diversa intensità e gradazione. La musica semplicemente riaccende questo “ricordo”⁵. Immagino non sfugga al lettore, come non sfuggiva a Nicola, la vicinanza con analoghe concezioni di ascendenza platonica declinate, però, in chiave mistica⁶. Si pensi soprattutto al concetto di *anàmnesi* (ἀνάμνησις, “ricordo, reminescenza”)⁷,

⁵ Più in generale, questo “riaccendere il ricordo” è forse la funzione stessa dell’arte e della Bellezza *tout court*. Conviene ricordare il notissimo detto (*hadith*) del Profeta Muhammad: *لَا يَمُوجُ هَلَالُنَا إِلَّا بِمِثْلِ جَلَالِ اللَّهِ*: “Innallaha jamīl yuhbibul jamal” ossia: “In verità Allah è Bello e ama la bellezza”, fondamento per ogni Estetica nel vasto mondo islamico.

⁶ Questo riassetto dei codici è accaduto anche in poesia: la rimeditazione della cosiddetta lirica anacreontica, che parla di vino, amore ed ebbrezza amorosa, avrebbe portato, secondo la critica letteraria, a quella lirica “anacreontico/mistica” presente in tutte le tradizioni poetiche di lingua araba, persiana, *chagatay*, *urdu*.

⁷ Ad esempio, Platone, *Fedro*, 247 c-e; *Fedone*, 72e-77b; *Menone*, 81c-86c.

secondo il quale “conoscere” è semplicemente ricordare, ri/conoscere ciò che si è appreso/contemplato “prima” di prendere corpo⁸.

Questo porta ad un altro concetto centrale, quello della “nostalgia”: il filosofo al-Ghazālī (XI d.C.), nel suo *Kimīyā-e Sa’ādat* sostiene che la musica risveglia la nostalgia di un mondo superiore, del quale riflette l’armonia e la bellezza, mentre per Sohravardī (XII d.C.), come l’elefante evoca l’India, così l’ascolto di musica evoca in noi la nostalgia del nostro luogo d’origine. Nel tempo è nata moltissima poesia in lingue diverse (arabo, persiano, *chagatay*, *urdu*) che sviluppano questa concezione: vanno ricordati, a mo’ di esempio, i primi diciotto distici del *Masnavī* di Rūmī (1207-1273) dedicati interamente ad uno strumento musicale, il flauto *ney*: così come la canna, recisa dal canneto e divenuta un flauto, lamenta la sua separazione, così l’uomo, caduto in questo mondo, vaga sulla terra anelando al ritorno allo stato di Unione: “*Perché chiunque rimanga lungi dall’Origine sua, / sempre ricerca il tempo in cui vi era unito*”.

In questa prospettiva, finito questo periodo di separazione, Nicola, immerso nel Suono, gusta ora l’Unione: che sia così! E che gli giungano da qui i nostri più sinceri, intensi, affettuosi auguri e saluti!



Scena di musica dal *Sūr-Nāme-’i Hümāyūn* (“libro della festa del gran signore”) di Murad III (1582).

Riconoscibili da sinistra in alto: liuto şahrūd, due flauti ney, un tamburo a cornice con cembali daire, viella kemançe, liuto kopuz, una/un danzatrice/danzatore con çarpare. Libreria del Palazzo Topkapı, Istanbul, Ms. H 1344 fol. 23r.

⁸ Il concetto riappare in molte altre tradizioni: penso qui alla tradizione taoista e buddhista cinese che distingue tra un “cielo anteriore” (*Xian Tian*) ed un “cielo posteriore” (*Hou Tian*) che inizia dopo la nascita umana.