

Carlo Serra

## **Componenti immaginative e regole di strutturazione dell'ascolto nella terminologia musicale indiana**

Le parole della musica, termini tecnici che luccicano nella trattatistica musicale, rappresentano un terreno privilegiato per comprendere le relazioni che intrecciano la ricezione del suono alle sue valenze immaginative.

Vorremmo proporre una ricognizione sull'emergere di tale aspetto nella cultura indiana, in particolare nell'area terminologica che ha di mira il tema della scansione ritmica: si tratta di un tema vasto, per certi versi paralizzante, anche perché uno sguardo generale su problemi di tale ampiezza, sembra aver poco da offrire. Le discipline antropologiche, e l'ambito dell'etnomusicologia, ci propongono ormai indagini straordinariamente minuziose, in cui gli aspetti più sottili del mondo della ritualità musicale sono sviscerati in ogni dettaglio, con cura quasi maniacale: eppure, di fronte alla straordinaria ricchezza di quelle ricerche, spesso orientate su preziose microvarianti, che sembrano lecitamente attestare un'impossibilità di principio a sviluppare riflessioni troppo lineari su un contesto culturale, viene spontaneo chiedersi se non valga la pena di provare a tentare la traccia tesa a catturare concettualità generali, che ci permettano di comprendere il senso generale di un problema rispetto all'ambito dell'esperienza del suono. Con quest'espressione vorremmo designare una serie di caratteristiche che si appoggiano ad alcuni fondamentali aspetti ontologici del suono musicali, che si declinano secondo orientamenti legati alla loro materiale, al loro essere, ad esempio, oggetti preminentemente temporali.

Avvicinarsi a tali aspetti permette di ricostruire lo *stile* con cui è pensato un problema in *una* cultura, al di là delle mille accentuazioni locali che esso assume: d'altra parte, tentare un'interpretazione del modo in cui una tradizione musicale disegna i contorni dei concetti di tempo e materia sembra imporre ragionamenti a maglie troppo ampie, in un approccio antropologico di narcotizzante genericità.

Parlare di cultura indiana *in generale*, come se fossimo di fronte ad un monolite, sarebbe ingenuo: dall'esperienza vedica al mondo hinduista, dal sufismo al buddhismo, il continente indiano appare scosso da influssi culturali diversi, che si confondono tra loro. In questa situazione magmatica esistono, comunque, *tipicità*, legate *alle scelte costruttive* con cui la cultura di quel continente ha fatto precipitare tra di loro tradizioni diverse, plasmandole in un calco concettuale, che segna in modo assai chiaro i contorni delle forme in cui elementi eterogenei sono fusi tra loro, giungendo a nuova identità. La cultura indiana ha vocazione profondamente esemplarista, elabora canoni molto chiari, su cui possono attecchire discussioni molto complesse, in modo nitido, offrendo sempre articolazioni ben meditate.

Vorremmo allora cercare un riverbero di questi problemi nella terminologia che lega materia, tempo e forma nel pensiero musicale della tradizione indiana: una ricerca sulla materia (il suono), sullo spazio (la disposizione delle note musicali) e sul rapporto fra tempo e la sua messa in forma (la strutturazione ritmica delle durate).

### **§ 1 Aspetti estetici e componenti retoriche: funzione narrativa del tāla.**

A chi entri nel mondo della trattatistica musicale indiana, si fa incontro una ricca vena di temi metafisici, che riguardano la struttura della materia, i suoi aspetti sensibili, e le componenti matematiche in grado di tradurre le relazioni. Si guarda alla dimensione del suono con enorme attenzione, sviluppando un'ampia gamma di pensieri sulla sua natura, e sul modo più esatto di suddividerlo in altezze e di presentarlo secondo rapporti ritmici, che ne mettano in luce le

possibilità articolatorie: quest'intenso lavoro concettuale ha di mira le emozioni che l'avvento della musica evoca nell'animo umano.

Nel trattato *Sāṅgitaratnākara* (*Oceano di gemme della musica*), scritto nel 1204 d. C. da Śārṅgadeva incontriamo un potente elogio del suono, dei suoi aspetti materiali e delle sue valenze cosmologiche: nel mondo che ci circonda i suoni pervadono ogni elemento, riempiono il corpo, toccano la coscienza imprimendovisi come sigilli, assumendo la valenza di un principio divino, che opera fuori e dentro di noi.

Il potere emotivo della musica, la sua capacità di nutrire alcuni stati d'animo e combatterne altri, è motivo di una riflessione sistematica sugli aspetti che collegano il risuonare delle note alle disposizioni della coscienza: emerge così, fin da subito, un rapporto privilegiato, con cui si deve confrontare chiunque voglia entrare nella concezione indiana dell'immaginario sonoro.

Quel legame coniuga due ampi concetti, *rasa* e *rāga*.

Il termine *rasa*, nella cultura hindu, si ricollega, originariamente, all'esperienza del decantare, e indica un sapore, un aroma, un elemento insomma che connota l'esperienza di qualcosa, imprimendogli il proprio carattere, pur rimanendo concettualmente inafferrabile: da qui il suo significato d'essenza, d'ambito privilegiato, ed opaco, d'ambito aperto, di principio sottratto al controllo del linguaggio. L'insieme di tali caratteristiche lo porta a coincidenza con il momento topico, che ogni evento artistico deve sollecitare nello spettatore, come prescrive il *Nāṭyaśāstra* di Bharata (300 a. C.).

Il modo con cui il *rasa* si lega alle cose, le impregna con la sua essenza può evocare, come accade nella poesia indiana, un'immagine enigmatica: una stanza, dove si avverte ancora il profumo della rosa che essa ospitava. Quel profumo è ormai l'essenza di quel luogo, ma come descrivere la relazione che lega il luogo all'essenza lo ha permeato? Pur non essendo possibile descrivere il profumo di una rosa, sappiamo che quel luogo ne mantiene, in certo senso, l'essenza e non potremmo più ricordarlo, senza richiamare l'impalpabilità di quell'aroma, che ne caratterizza tutta la spazialità.

E forse potremmo subito chiederci che ne è, *ora*, della rosa: sappiamo, infatti, che non può essere nella stanza, eppure è qui quanto basta per dare un indice a tutta la nostra esperienza di quel luogo. Immagine di una diffusività ineffabile, che rompe gli orli di ogni oggettualità, *rasa* tende immediatamente a sublimare la natura dell'elemento in cui prende forma: in *Taittirīya Upaniṣad*, II, 17<sup>1</sup>, il termine indicherà il sostrato metafisico dello stato di beatitudine. La sublimazione è ormai completa e se l'aroma manteneva ancora un richiamo al mondo sensibile ed alle relazioni oggettuali, quel legame si è definitivamente scisso, ma invita ancora a delibare i frutti della meditazione.

Il termine oscilla così su tre registri: nella tripartizione il livello che ci interessa di più è quello intermedio, in cui la parola denota l'esperienza di una delibazione che implica una partecipazione attiva da parte della coscienza di chi percepisce.

Nel *Nāṭyaśāstra* Bharata spiega che (1.7) tutte le attività artistiche devono evocare *Rasa*, con varie colorature emotive, che vanno dall'amoroso al ripugnante. Dall'altra parte del corno, incontriamo l'espressione *rāga* che indica un tessuto di regole che organizza la qualità del movimento lungo una struttura scalare, una struttura melodica.

Il *rāga* è un tipo melodico, non una canzone, è un'organizzazione scalare su cui possono costruire più canzoni, selezione di altezze, che può sostenere l'elaborazione di più melodie. *Rāga* cade nell'area semantica di verbi come essere colorato, venire toccato, emozionarsi, trarre piacere da: *rāga* è forma musicale che tocca, sollecita l'ascoltatore, ne muta in modo essenziale, ed impalpabile, gli orientamenti emotivi. Le caratteristiche strutturali ne orientano le valenze in direzione di una strutturazione di tipo retorico, mentre l'assenza di una scrittura musicale fissa in modo indelebile la centralità del momento performativo, come luogo privilegiato dell'esperienza estetica.

---

<sup>1</sup> Cfr. Suvarṅalata Rao, *Acoustical Perspective on Raga-Rasa Theory*, Munishram Manoharlal, Publishers Ltd, New Delhi, 2000, p. 2.

Tale aspetto va fortemente ribadito, perché non si riferisce soltanto della centralità della performance come momento di delibazione musicale, ma vede nel momento musicale un evento che muta nel profondo l'anima dell'ascoltatore, che fa esperienza di un ineffabile: come per l'odore della rosa, la risonanza musicale impone un regime di cambiamenti, che ha dell'irreversibile.

L'essenza stessa di un'identità individuale è stata toccata ed entra nel ciclo di un complesso mutamento: la musica ci cambia dall'interno, e questa trasformazione si imprime in noi, dal momento del concerto. Ascoltare un brano musicale, cambia la nostra vita: si tratta di un'affermazione molto incisiva, che porta con sé alcune conseguenze, anzitutto per quanto attiene il materiale musicale, e le relazioni interne che lo articolano.

Bharata (*Nāṭyaśāstra*, 28 – 34) ci parla di diciotto organizzazioni scalari, che funzionano come matrici per le strutture melodiche, e mostra una possibile strutturazione degli effetti, all'interno del dramma musicale, utilizzando 4 parametri: le relazioni fra una nota specifica (*svara*), la struttura modale che su essa si appoggia (*jāti*), la composizione vocale costruita su quella struttura (*dhruva*), ed il particolare *rasa* che viene evocato

Un'esperienza così delicata, che entra a pieno titolo nella dimensione del sacro, deve poter prendere forma in una dimensione temporale circolare e ritualizzata: si fa così avanti un terzo elemento, *tāla*, su cui si appoggiano tutti i concetti posti in relazione.

*Tāla* è espressione tecnica, che indica un sistema ritmico in grado di segmentare ed isolare l'esecuzione di un brano musicale dal fluire del tempo: il brano è circoscritto in una sfera temporale autonoma, dove battere il tempo, sbalzandone la forma, è la condizione preliminare per l'avvento del regime di trasformazione.

Sul problema della funzione del *tāla*, e sul significato di quella segregazione, vorremmo elaborare le nostre piccole riflessioni, a partire da un testo di un filosofo della musica indiano, Sushil Kumar Saxena<sup>2</sup>.

Abbiamo osservato che nel pensiero musicale indiano<sup>3</sup> la riflessione su materia, spazio e tempo, pone al proprio centro la dimensione dell'*atteggiamento* nell'ascolto, che vorremmo riportare al modularsi fra attività e passività all'interno delle figurazioni immaginative che la musica scuote. La struttura rituale catturata dalla relazione, deve definire con chiarezza, colori, ore della giornata, riferimenti simbolici, che entrano a pieno titolo nella fruizione dell'evento, per poterne orientare il più possibile il significato: la fruizione della musica ha funzione iconica, che deve sostenere l'architettura modulata dal correlarsi d'ambiti tanto diversi.

Le sfumature semantiche legate al concetto di *rasa*, sollecitano così una domanda molto semplice: dove e quando *accade* la musica?

Certo, lo potremmo dire tutti, sta per accadere sul palcoscenico, oppure nel nostro soggiorno, dove giacciono un'infinità di supporti fonografici, come all'interno del dramma sacro indiano. Quelle dimensioni, così diverse, devono avere qualcosa di comune, che, sulle prime, non riusciamo a rintracciare: cos'è, infatti, un palcoscenico, cosa accade nell'avvento rituale del concerto, che vengono catturate dalle spire dell'analogico o riproposte dall'epurazione del digitale, che ci garantisce che *nessun rumore esterno* possa interferire con il flusso dei suoni?

Il nostro indicare precipitosamente il qui e l'ora della musica, offre una risposta lacunosa, rispetto al significato dell'evento musicale mentre le forme di condivisione della musica continuano a sollecitarci con strane domande: perché, ad esempio, il musicista si ritaglia uno spazio a parte, deve salire sul palco oppure suonare su un tappeto come accade in India?

E, sul polo opposto, cosa muove la delirante proposta d'ascolto, costellata di rumori molesti, con cui veniamo continuamente tormentati nei nostri spostamenti metropolitani, in cui il musicista da strada, la sigla pubblicitaria entrano in un sinistro contrappunto: certo, c'è il

---

<sup>2</sup> Cfr. Sushil Kumar Saxena, *The Winged Form. Aesthetical essays on hindustani rythm*, Sangeet Natak Academy, 1980, New Dehli, in particolare la sezione «The Concept of Laya in Hindustani Music», pp. 33 –56.

<sup>3</sup> Il termine indiano indica qui soprattutto la tradizione indostana, che ha sviluppato in modo più sistematico una riflessione sul ritmo.

dramma umano dell'emigrazione, ma c'è anche l'impressione che venga forzato qualcosa, imponendo alla musica di venire soffocata nel rumore per la durata di uno spot. Da dove nasce questo disagio? L'impressione che in quei contesti non si faccia spazio alla musica, sembra richiamare immediatamente una richiesta di una segregazione, di un *apartarsi* nel momento dell'ascolto.

Cosa si nasconde dietro all'esigenza di questi processi di *separazione*, di ritaglio di una sezione spazio – temporale, che possa ospitare l'emergere della musica? La cultura indiana, sollecitata dalla ricchezza del concetto di *rasa*, si pone questa domanda, come se la pone, del resto, chiunque ascolti la musica, ed offre una risposta peculiare, cui vorremmo lentamente avvicinarci. .

Cerchiamo di organizzare il nostro discorso attorno ad un problema apparentemente innocente, lavorando su tempo, materia, e forma. All'interno di un discorso musicale, essi assumono una valenza specifica: parleremo allora del ritmo, come forma articolatoria del fluire del tempo, del suono musicale come materia, e della forma come strutturazione delle durate nel tempo ed articolazione spaziale delle relazioni fra suoni.

Il suono vive nel tempo, si consuma tutto nella durata, e potremmo dire che il suono ha con il suo permanere un rapporto peculiare: consuma sino in fondo l'intervallo temporale che ha disposizione, non invecchia, per usare un'espressione cara a Giovanni Piana<sup>4</sup>, che sul tema delle relazioni filosofiche interne alla Filosofia della Musica ha scritto un bellissimo libro.

Il suono, spiega Piana, il suono vive tutto nel tempo, la sua natura ontologica mette in gioco in primo luogo il suo rapporto con la temporalità, il suono è l'unica cosa che, manifestandosi nel flusso temporale, in esso si esaurisce completamente.

Come si propongono questi temi nella filosofia musicale indiana, tutta tesa a definire le coordinate dell'ascolto.?

Per rispondere, dovremmo partire dalla costituzione del suono, meglio ancora dalle relazioni che legano il suono musicale alla materia che lo costituisce

Il sanscrito usa molte parole per indicare il suono, articolando il significato di quel concetto, secondo una dialettica che lega l'emissione del suono alla sua dialettica con l'ambiente in cui si espande. *Sabda* indica il suono in generale, la dimensione del rumore che ci circonda nella vita quotidiana, un brusio indefinito, un fondale che non tematizziamo, e rimane inerte. *Dhvani*, che significa ancora suono musicale, è una parola la cui radice rimanda all'idea del risuonare, ed indica il suono che associamo ad un significato, come accade con le parole o con i segnali. I due concetti hanno estensione troppo ampia, per comprendere cosa accada quando emerge il suono musicale.

In ambito tecnico, incontriamo tre parole importanti, che indicano il suono e ci danno qualche elemento in più. La prima è *svara*, che indica l'ambito del suono musicale in generale, e, cosa assai importante il risuonare della nota. Qui la nota è intesa come uno dei sette gradi della scala (*sa ri ga ma pa dha ni*): i sette *svara* sono, in senso generale, gradini della scala, indicano la propria posizione.

*Svara* è una funzione, suono musicale che designa una posizione nello spazio, ma non può essere colto in modo univoco, non corrisponde ad un'altezza specifica: il termine punta ad indicare il prodotto di una suddivisione, che andrà poi saturato da un contenuto, un'altezza specifica, come quando parliamo del quarto grado in una scala. Allo stesso modo, esso indica la funzione posizionale dell'accento, per quanto riguarda l'articolazione ritmica del tempo.

I musicisti indiani parlano spesso delle posizioni della scala come sette punti luminosi, che articolano lo schema di un disegno, come il profilo di una grucciona, un'ossatura.

Il risuonare musicale della nota è espresso anche da un altro termine, *śruti*, che indica un concetto diverso, complementare a *svara*, un limen, una sfumatura, come scrive Lewis Rowell<sup>5</sup>, alle cui ricerche terminologiche ci siamo ispirati: *śruti* è una sorta di soglia differenziale fra due

---

<sup>4</sup> Giovanni Piana, *Filosofia della Musica*, Milano, Guerini e Associati, 1991, p.160

<sup>5</sup> Lewis Rowell, *Music and Musical Thought in Early India*, Chicago University Press, Chicago, 1992, pp.42 -43.

suoni fissi. La differenza concettuale fra i due termini, che indicano entrambe un'altezza, è notevole.

Nella teoria musicale indiana, l'ottava è divisibile in 22 *śruti*: le *śruti* non possono essere ascoltati separatamente dal tono di riferimento, e sono ricostruiti per comparazione, grazie alla sottile differenza che intercorre fra un suono percepito e la sua lieve alterazione.

Ognuno dei sette svara è separato da quello che lo segue da 2, 3 o 4 *śruti*. La funzione dell'alterazione si assomiglia a quella di una traiettoria mobile, che accompagna la presa di posizione, l'incardinarsi dei sette svara, costituendo l'intorno sonoro del discreto: una serie di punti intermedi, che collegano i sette toni in modo sinuoso, penisole acustiche, che permettono di scorrere da un suono ad un altro. Si scivola sulla *śruti*, per fissarsi sullo svara.

Con l'introduzione del concetto di *śruti*, le piccole trasformazioni, deformazioni del suono, vanno intese come fatto strutturale, che nasce da una selezione dei materiali che gioca a far avvicinare i gradi fra loro.

Mentre lo svara è un punto, le *śruti* sono le sue ombre, satelliti che gli ruotano intorno ed immagini *riflesse* in cui il punto si deforma. Collocati intorno ad un suono, le *śruti* rappresentano le 22 divisioni dell'ottava la cui presenza tematizza il declinarsi delle relazioni spaziali, a partire da un progetto espressivo: piccole deformazioni del suono di riferimento, alterazioni che mettono in luce un flettersi del suono verso il basso o verso l'alto, sono riverberi di una continuità che evoca un andamento, un modo di porgere l'articolazione del singolo suono, rispetto alla continuità che ne costituisce la tendenza spaziale.

Il cromatismo diventa così *inflessione*. Queste relazioni assumono immediatamente un potente connotato espressivo: se il percorso melodico permette di affiancare all'intervallo ampio, il movimento minuto d'articolazione differenziale del microtono, gli ambiti delle possibili inflessioni partecipano di una declinazione ricchissima. Il termine *śruti* indica così anche l'intonazione, il *modo di porgere* il suono, quel carattere che riverbera sul modo di portare una frase o un inciso un'intenzione poetica.

Il peso che assume l'alterazione e la variazione d'intonazione nella musica indiana è dunque diversamente articolato da concetto d'alterazione nato dal sistema temperato. Se alterare significa, in fondo, che una cosa si modifica, collocandosi su un terreno intermedio in cui è altro da sé e contemporaneamente rimane se stessa (e queste ambiguità mostrano bene l'ampiezza di un problema teorico affrontato dentro ad un'impostazione teorica che non vede più i propri problemi di costituzione) le relazioni fra *śruti* e svara delimitano gli ambiti di una misura, la misura del cambiamento. L'avvicinarsi degli intervalli nella scala crea, infatti, una forte tendenza all'aggregazione melodica, la scala è un susseguirsi di piccole melodie, ma anche evocazione del movimento glissante, che, congiungendo tutti i punti tra loro, porta in primo piano la continuità dello spazio musicale.

Il muoversi sulla scala crea quindi una danza, un andamento che alterna il piccolo passo al salto, in una strutturazione che non ha minimamente l'andamento regolare della scala temperata basata sul semitono equalizzato, o sul diatonismo, qui smussato, levigato, connettendo un discreto all'altro attraverso un andamento peninsulare. Non ci stupirà che la parola che in indiano indica la musica sia sinonimo di danza, *saṅgīta*.

## § 2 La natura del suono ed il suo rapporto con la spazialità

Le possibilità semantiche, legate al carattere del suono musicale, non si esauriscono qui: esiste, infatti, un terzo termine per indicare il suono musicale, *nada*, suono causale. Si tratta di un concetto metafisico, che s'intreccia immediatamente con gli altri due: uno studioso della tradizione teorica della musica indiana, Rowell cita un poema metafisico (Matanga, Brhaddesi) in cui si dice che senza *nada*, nessuna canzone può esistere, non si può costruire alcuna scala, non può venire all'essere nemmeno la danza. Dovremo interrogarci sul concetto secondo il quale la danza *viene* ad esistere, come se fosse la sua essenza fosse già da qualche parte, ancora non

attinta, ma restiamo sul piano semantico giocato da questa parola. Nāda indica il suono come struttura metafisica e causale, che nasce dalla combinazione d'aria e fuoco, ed il fondamento del suo significato si appoggia alla radice nād, che significa suonare, tuonare, ruggire, mugghiare: esso evoca dunque un suono che esplode, suono potente, che scuote.

La radice nād torna anche nella parola nādi, che significa fiume, e nāda vuol dire anche ancia. La forza del concetto di continuità, trascinata dall'immagine del flusso dell'acqua, e dei fluidi corporei, che i poemi indiani qualificano come risuonanti nel nād: nel poema nād designa anche onde d'energia che prendono forza nella gola, e si espandono nell'emissione vocale. L'immagine è quella della continuità del flusso, attraverso cui si danno i suoni musicali.

In quest'immagine, tuttavia, c'è qualcosa di più, un altro concetto legato alle modalità di presentazione dell'evento sonoro: si tratta proprio dell'*evento* del suono, del suo accadere, qui tematizzato nel suo emergere imperiosamente dal silenzio, e nel suo furioso riverberarsi nell'ambiente.

Il suono trapassa dappertutto, non conosce buone maniere, come osservava un po' stizzito il Kant della *Critica del Giudizio*, nella sua natura è processo d'espansione che non può essere controllata come un odore, come un rasa.

E così nād assume molti significati: suono primordiale, certamente, termine tecnico che indica l'emergere prepotente del suono vocale, e, di conseguenza, l'esposizione del tema del rāga. Il rāga, il tipo melodico, viene dunque pensato nel suo processo di formazione in stretta analogia con il corpo, con l'articolarsi delle relazioni funzionali che permettono al corpo di muoversi e di emettere suoni. Il rāga ha la natura di un organismo, che vive una propria vita autonoma, all'interno di un preciso contesto rituale e di una segregazione spazio-temporale. Solo a queste condizioni, esso può emozionarci, aldilà delle regole strutturali che śruti e svara dettano quanto alla sua costituzione.

Potremmo inseguire a lungo le avventure della parola, che ha strette valenze con il suono delle vocali nella ritualizzazione, ma dobbiamo introdurre il medium attraverso cui il suono si diffonde, ākāśa.

Ākāśa (che viene da alcuni assimilato all'etere, il quinto elemento) ha inerenza diretta con la spazializzazione del suono e con la sua capacità di permeare un ambiente, di trattenervisi, mostrando forti analogie con il concetto di rasa, ma con una componente materica di cui il rasa rappresenta la sublimazione. Il suono si diffonde in uno spazio etereo e sonoro, che funge da cassa di risonanza, fluido aereo, che si diffonde per tutto l'universo, penetrandone ogni interstizio sotto la forma del respiro.

Alla lettura, dovrebbe risultare evidente quanto la metafora indichi il carattere diffusivo del suono, la sua natura ondulatoria, che viene ora intesa capacità di trasformare ogni ambiente in una sorta di fonosfera. Il suono *ci* ospita.

Tale aspetto, tuttavia, deve compenetrarsi con l'altro, con la radice kāś, che significa rendo visibile, divento brillante: il suono, recitano le *Upaniṣad*, è materia sottile, in cui si espande e si diffonde l'anima universale del cosmo. Prima forma di spazialità, che non coincide ancora con la direzione spaziale astrattamente intesa o con la materialità dell'aria o del vento, ma sorta d'elemento intermedio, che custodisce in sé entrambe le essenze presentando analogie con la natura della Chora, di quella spazialità di cui parla Platone nel *Timeo*, al senso di una cavità che accoglie la dialettica del divenire, in grado di ricevere le forme delle cose, senza coincidere con nessuna di loro.

L'ākāśa è un'atmosfera, come propone Rockwell, l'immagine di una spazialità fluida, tutta permeata del respiro della vita, senza limiti o cesure. Ākāśa indica una continuità pulsante che attende di essere riempita, ma che freme già di vita, continuum di respiro ed energia: la sua relazione immediata con il suono emerge nella ritualizzazione sonora del mantra, diffondendosi in forma sferica sul mondo, grazie al suo ramificarsi in ogni direzione attraverso le componenti materiche che giacciono dentro alla parola. Quel concetto, tuttavia, rimane sfuggente, non può

saldarsi in nessun'espressione, neppure nel Mantra: è una condizione di possibilità, che getta un ponte tra due dimensioni distinte.

Nel mondo indiano che sta alle spalle della trattatistica vi è dunque una profonda attenzione ai caratteri diffusivi del suono, ai suoi aspetti fonetici, pensati in relazione organica con il tema del corpo. Le millenarie tematizzazioni del mondo yogico, che propongono la visione di un corpo attraversato da centri energetici che si attivano grazie alla vibratilità del suono, sollecitano la visione di una materia sonora che ha la natura di un'onda, animando i fluidi vitali.

Possiamo trarre qualche conclusione. Le immagini che abbiamo evocato hanno forte riferimento alla dimensione del continuo: la stessa idea di transizione, messa in gioco dalla relazione fra *śruti* e *svara*, indebolisce molto la visione della spazialità musicale come articolazione per grani sonori, a favore di quella di riverbero. Viene proposta una rottura dei *contorni* del punto, inteso come grafismo, che, come nella cultura greca, viene individuato in modo preciso ma poi viene fatto vibrare, posto in oscillazione, entrando in un regime di piccola deformazione.

I concetti greci di numero, di limite, d'armonia, che vedono nella discretezza e nella misurabilità il paradigma teorico del modello musicale incontrano nel mondo indiano una concettualità che mette in gioco criteri opposti: continuo, parola, soffio. Il conflitto passa anche nell'interpretazione dell'idea di scalarità: le minute suddivisioni nella *śruti* indicano, infatti, l'apertura di un movimento lungo le costali dello spazio sonoro, che sarà misurato, ma che fonde tra loro identità dell'altezza e possibili alterazioni, mentre nell'interpretazione pitagorica il contorno del punto sonoro è tracciato in modo tale che l'identità della nota venga individuata una volta per tutte.

Non muta, quindi l'istanza alla misurazione, comune alle due culture, ma l'atteggiamento rispetto a ciò che si misura: e non è un caso che la teoria dei generi, che mostra bene la natura essenzialmente *melodica* della teoria musicale greca, altro aspetto comune a questi due mondi tanto lontani, trovi subito due possibili interpretazioni del concetto di movimento nello spazio che traccia il profilo melodico, secondo una prospettiva continuista (Aristosseno) e discretista (pitagorismo).

Naturalmente, tali aspetti emergeranno in modo evidente nelle teorie musicali indiane, dove il problema dell'articolazione della misura deve accettare ed utilizzare gli strumenti teorici che devono segmentare i portati concettuali legati ad un atteggiamento che vuol declinare identità e differenza sullo stesso piano.

Se le indagini semantiche danno alcune interessanti indicazioni rispetto alle relazioni che legano il materiale musicale, la cultura indiana ci regala altri elementi interessanti nel rapporto che lega il tempo alla dimensione della performance, dell'esecuzione del brano musicale.

### § 3 Tematiche temporali

Nel suo libro<sup>6</sup> Lewis Rowell c'introduce alla classica concezione indiana, per cui il tempo è solo un fenomeno apparente, dotato di una struttura esterna per cui gli eventi si susseguono irrelati nella semplice successione, ed un'articolazione interna basata sulla ciclicità, dove l'esperienza del tempo è continua ripetizione di eventi già accaduti. Dovremmo chiarire subito che l'aspetto rettilineo del tempo rimane comunque il presupposto dell'idea di circolarità: solo perché esiste la possibilità di organizzare le relazioni secondo un prima ed un poi, è possibile costruire un ciclo, in cui un segmentarsi di ripetizioni viene a ripetersi.

Nelle *Upaniṣad*, la doppia struttura del tempo è evocata, osservando che il tempo è una forma ed è privo di forma. Il tempo della musica è quindi tempo di una ritualizzazione, in cui si mette in scena la doppiezza del tempo, il tempo del ciclo, in cui un processo cosmico di continua creazione prende forma, e quello della scansione puntuale degli eventi, che vanno gerarchizzati, posti in una forma, che ne garantisca l'intelleggibilità.

---

<sup>6</sup> *Ivi*, pp.183 –188.

L'organizzazione ritmica della musica indiana verte così, fin dall'inizio, su tre termini: controllo, limitazione, ed equilibrio (*śamyā*).

Cerchiamo di avvicinarci a questo aspetto, riprendendo il discorso sul *tāla*: con *tāla* s'indica un'unità di misura, qualcosa che conta e *batte* il tempo. *Tāla* non è solo unità di misura, è un principio di organizzazione che indica una pulsazione di base, attorno a cui, gerarchicamente, si devono disporre tutte le altre pulsazioni che sostengono un brano musicale.

Potremmo dire che *tāla* opera quindi come una misura che sostiene il succedersi di una scansione ritmica secondo regole di tipo ciclico. Immaginando la strutturazione ritmica come un incunearsi della temporalità musicale sullo scorrere del tempo, l'opera del *tāla* è quella di definire i contorni dell'incuneazione, la dimensione architettonica che sostiene un'articolazione appoggiata al flusso.

Il primo compito del musicista indiano ha una valenza che oscillano sul piano filosofico formale ed il cosmogonico: egli deve trovare un tempo appropriato, creare un sistema in grado di sostenere tutte le irregolarità ritmiche secondo un disegno coerente, che ne garantisca la forma.

Il tempo va posto in una solida trama, va ristretto secondo criteri di stabilità e permanenza: il *tāla* misura le sequenze temporali animate dal battito dei colpi, organizzandone le relazioni secondo sequenze gerarchiche, che permettano l'individuazione dei rapporti di pulsazione. Stiamo scivolando sul tema della concatenazione dei cicli, delle permutazioni metriche, tesoro nascosto di quella speculazione teoretica.

Per articolare tale problema, si utilizzano gesti e concetti che hanno portato molto ampia.

Se *kāla* indica il tempo e, in generale *lo scorrimento*, *kalā* indica tanto una suddivisione di tempo o che il gesto silenzioso che delimita una durata: pensiamo, ad esempio, alla mano che si leva per battere il primo colpo sullo strumento a percussione. Il tempo è ora modellato secondo le unità, scelte dal musicista.

Potremmo dire che il gesto che prepara l'avvento del ritmo sullo scorrimento: è gesto silente, che non ha bisogno di risuonare, ma che invita all'apertura di un ciclo sostenuto dal battere del tempo. L'irruzione dell'articolazione ritmica sulla temporalità fluente<sup>7</sup> prende corpo nel *pāta*, un gesto udibile, come il battere delle mani che rende la pulsazione avvertibile.

Nella transizione da *kalā* a *pāta*, nel loro ripetersi, si avvia anche il ciclo del calcolo della pulsazione, la scelta del rapporto quantitativo, dell'ampiezza dell'isola di silenzio che separa i due colpi, isola che viene bruciata secondo l'articolazione della medesima ciclicità.

Abbiamo iniziato a battere il tempo, ma il battere abita un segmento le cui dimensioni vanno ancora misurate: dovremmo farlo ricorrendo a *laya*, ciò che scandisce la successione fra i gesti. La struttura gestuale indica la misurazione degli eventi musicali, rispetto all'intervallo di tempo che li separa, quello che noi indichiamo come tempo, che si frappone fra le occorrenze degli eventi che sostengono una trama musicale. L'emergere dell'espressione può creare dei dubbi: cos'è il tempo, in questa prospettiva?

Possiamo chiarire immediatamente che l'unità di tempo, segregata dal flusso, ha ovviamente una propria scansione, che trova espressione nel concetto di durata. Le variazioni interne, ovvero l'espandersi ed il dilatarsi degli intervalli<sup>8</sup> organizzati dall'architettura ritmica, sono governati dal concetto di *yati*, che organizza il fluire del tempo dell'intervallo secondo accelerazione e decelerazione: in questo modo intensificheremo o rallenteremo il flusso, come se lo avessimo soggiogato attraverso un tessuto di regole, che ne determina l'elasticità dell'andamento. Giocare con il contrarsi, o il dilatarsi delle strutture temporali che legano gli eventi tra loro, implica un riferimento alla possibilità di poter sincronizzare tutte le possibili articolazioni temporali tra di loro: *pāni* è il principio che si occupa della sincronizzazione delle entrate delle varie pulsazioni,

---

<sup>7</sup> MUKUND LATH., A STUDY OF DATTILAM.:A TREATISE OF THE SACRED MUSIC IN ANCIENT INDIA, NEW DELHI, IMPEX INDIA, 1978, pp. 22 - 29.

<sup>8</sup> Cfr. P. Sambamoorthy, *South Indian Music*, Madras, Indian Music Publishing House, 1960 - 69, Vol. IV pp.169 - 184.

con cui la concettualità musicale suddivide lo scorrimento. Si misura, ad esempio, la sincronizzazione fra melodia ed accompagnamento<sup>9</sup>.

Siamo certamente di fronte ad un'analitica precisa, attenta a tutti gli aspetti differenziali della pulsazione o del colpo, un sottile tessuto di categorie, che funge da filtro per la riorganizzazione intervallare del segmento temporale: esso viene smussato, ridotto, ripartito in sezioni ed infine posto in ciclo.

Se *kala* e *pata* possono farci pensare al gesto del corista che dirige (nella teoria antica, troviamo un *analogon* nel concetto di *tactus*, di pulsazione), tutte le altre categorie che abbiamo citato, che sono solo una piccola parte di quelle usate dalla trattatistica indiana, vanno in direzione di un'architettura temporale che fa valere le proprie regole di figurazione, assimilabile all'elaborazione dello spazio che si articola sulla tela del pittore: non dovrebbe essere difficile notare che, ricollegandosi al pensiero religioso, tutte queste categorie sembrano preparare la via ad una ritualizzazione dell'evento ritmico, in un gioco semantico caratteristico.

Il tema della stratificazione si sta dunque facendo prepotentemente avanti: nella cultura greca distinzioni simili emergono nel *Secondo Libro* degli *Elementi d'Armonia* d'Aristosseno. In esso, dopo aver costruito una prima distinzione fra materia del ritmo e principio formale che lo regola, s'insegna immediatamente a non confondere i segni del ritmo, come le posture della danza, con il ritmo che le sostiene: lo strato più sottile, legato al battere del tempo e al suo rapporto con lo scorrimento, trova il proprio fondamento nella capacità del suono musicale di bruciarsi assieme al segmento temporale che lo sostiene.

Nella cosmologia indiana, la doppia natura della pulsazione ritmica, che suddivide ed organizza in una struttura gerarchizzata, viene spesso posta in relazione con una visione della musica come processo che riproduce la costruzione di un mondo.

Il tempo ritualizzato dal ritmo permette così di osservare le trasformazioni del mondo, scandendo le transizioni da uno stato all'altro: anche qui conta la possibilità di misurare la transizione nel movimento, il modificarsi del rapporto secondo una canonica precisa, che inquadra l'individuazione del rapporto matematico delle durate.

#### § 4 Lo statuto della pulsazione

Le articolazioni interne, le deformazioni della pulsazione di base sono ancor più centrali del rapporto semplice, dello strato temporale profondo: ma lo strato temporale profondo va colto, per così dire, tutto sulla superficie, sul modificarsi delle relazioni che esso sostiene. Ma come lo fa?

La natura del tempo musicale animato dal ritmo potrebbe essere assimilata, secondo un antico grammatico indiano, alla linea dell'orizzonte, il vero riferimento cui guarda il falconiere che addestra il falcone: essa permette che il volo si tenda fino ad un punto, per poi riportarlo indietro. Il tempo non ha un vincolo, continua a scorrere placido, ma il ritmo che vi si incunea ha andamento elastico, segregando ed imponendo imperiosamente le proprie regole alle durate musicali.

Questa interpretazione del rapporto fra tempo e scansione è, in fondo, molto vicina alla determinazione qualitativa che caratterizza la nozione greca di ritmo: il ritmo vincola, come la catena che costringe il titano a muoversi attorno ad un punto. Essa si tende, e riporta indietro tutto il movimento, in un conflitto tra distensione e contrattura. Il vincolo è la prima possibilità d'organizzazione della forma e la forma musicale è movimento. Per questo la nozione d'equilibrio è così decisiva: l'organizzazione temporale della musica garantisce varietà nel potersi allontanare di molti passi da un modello, da una scansione che viene data, e che va riportata alla misura originaria, che ne organizza tutte le variazioni.

Nel *Natyasastra* (che alcuni datano fra il secondo secolo avanti Cristo ed il secondo secolo dopo Cristo), Bharatha scrive che non vi è suono che sia fuori dalla misura del tempo e nessuna

---

<sup>9</sup> Lewis Rowell, *Op. cit.*, p. 383

misura del tempo che sia senza suono. L'osservazione, come nota un teorico raffinato come Subhadra Chaudhary, nasconde una verità sottile: perché il tempo venga percepito, bisogna che venga segmentato, e l'azione del suono è proprio quello di rendere il *passaggio del tempo* percepibile. Il passaggio del tempo va perciò inteso come un intervallo, uno scivolare che disegna una superficie: produzione del suono e misurazione del tempo sono inestricabilmente connessi nella costruzione dell'Universo, inteso come prodotto di una ciclicità che mette capo a totalità chiuse, che si differenziano fra loro qualitativamente. Il circolo sta chiudendosi.

Non è difficile rintracciare, dietro tutte queste concezioni una figura mitica, Śiva che danza (Nataraja): quell'immagine richiama la visione di un cosmo che si muove su un equilibrio precario, fra generazione e distruzione delle creature e delle forme. L'essenza della danza è quindi quella di una mimesi strutturale, che è in grado di mostrare la danza del mondo, il suo dibattersi fra apparenza e sostanza.

A questo punto, non possiamo rimanere sul piano metafisico, ma fare un piccolo passo in più e tradurre tutte le relazioni all'interno delle nozioni formali appena illustrate: se *kala*, il gesto silenzioso che indica l'attacco di un brano, si appoggia su *pata*, la battuta, ovvero il gesto che diventa colpo, momento percussivo, costruendo *laya*, l'intervallo di tempo che *si brucia* fra i due gesti, ciò significa che l'idea di scorrimento del flusso rimane sempre presupposta.

Emerge dunque, con chiarezza esemplare, l'idea di una pulsazione di base silente, sublimata, che mette in moto il meccanismo ritmico, il risuonare del colpo, che scandisce concretamente la durata ed infine l'elemento più interessante ed imprevedibile, l'intervallo che si pare fra i due gesti come una voragine, per differenziarli, o che si assottiglia al punto di farli coincidere come una semplice pulsazione, che si ripete nell'identità. In mezzo si colloca il ritmo, il vincolo che si allenta e che si restringe, all'interno del quale la pulsazione prende finalmente forma. Una concezione del ritmo tanto attenta alle componenti astratte e modulari del problema, non potrà che condurre ad una grandiosa elaborazione teorica del concetto di metro.

L'insieme delle relazioni mette capo ai cosiddetti dieci soffi vitali del *tāla*, ovvero la sistemazione ritmica della musica karnatica.

Prendiamone in considerazione alcuni e vediamo cosa accade nel mondo della segmentazione: in questo contesto *kala* diventa la divisione in dodici parti del tempo assoluto, dall'istante (il tempo con cui un ago perfora una foglia di loto) alle durate più dilatate (l'espandersi di una ruga sulla pelle).

L'immagine della ruga, della deformazione della retta, che si dilata mettendo insieme piccole componenti curvilinee, che assumono il profilo di un andamento che impone il proprio regime ad una continuità, che la intacca con il proprio profilo tormentato, mantiene intatto il concetto di direzionalità temporale, direzionalità che si riempie di eventi.

*Mārga* indicherà così la densità di eventi che si succedono in una struttura ritmica, il criterio con cui indicare il numero di occorrenze che lega il ritmo principale alle sue deformazioni: sappiamo così che il ciclo è, in linea di principi, numerabile.

Per rendere evidente questa possibilità ai musicisti che suonano assieme si ricorre al termine *kriya* che indica tutti i gesti delle mani attraverso cui si manifesta la struttura temporale della musica. La possibilità di una classificazione chironomica si appoggia al gioco di relazioni fra identità e differenza, ma pone al centro della scena l'idea di performance, il momento in cui la struttura ritmica che sostiene la musica prende forma.

L'aspetto pragmatico comunicativo legato alla chironomia serve a portare in primo piano il momento del rito. In questa cornice ogni componente strutturale diventa *anga* un termine che indica generalmente la nozione di parte, piegandola in direzione organicistica: *anga* sono anche le membra quindi le parti in un intero vivente. Perché la composizione musicale possa aver luogo, e possa mostrare la drammatizzazione del tempo attraverso *prastara*, che fissa le regole del processo di permutazione nel ciclo.

Potremmo leggere in una descrittiva tanto dettagliata un semplice atteggiamento classificatorio, attento a cogliere tutte le variazioni che collegano l'evento ritmico, ovvero

l'irrompere di un colpo, l'aprirsi di un battito, alla sua iterazione schematica, e certamente è anche così, la teoria musicale indiana sembra voler disporre sul terreno una gamma di categorie particolarmente ricche e raffinate per salvaguardare l'organizzazione di una struttura, ma avvertiamo l'urgenza di un problema più ampio.

Il concetto di equilibrio si connette strettamente a quello di misura: la preoccupazione teorica che sentiamo emergere dalle classificazioni è quella dell'organizzazione metrica. Esiste quindi, anche qui, un ritmo di superficie, che percepiamo mentre si danno concretamente gli eventi musicali, ed una struttura ritmica nascosta, che riporta la pulsazione che percepiamo ad un modello generale, con cui essa si confronta. I materiali che verranno coinvolti saranno le sillabe vocali, i battiti delle percussioni e le note musicali. Tutta la materia sensibile che percepiamo subisce questa forma di organizzazione in un processo simile a quello con cui organizziamo le strutture ritmiche nella musica occidentale.

Anche l'immagine di una pulsazione nascosta, che sostenga il palpitare della superficie, riporta alla danza di Śiva: Śiva è se stesso e tutti gli dei, identità e differenza che possono prendere piede solo in una dialettica dell'articolazione, sul piano di un riferimento in cui l'unità temporale funga da riferimento per il variare delle sue declinazioni. Il concetto implica che il differenziarsi qualitativo dei gruppi ritmici, rimandi comunque all'identità della pulsazione che tutti li sostiene.

In questo senso, si comprende come la trattatistica indiana affronti un problema fondamentale legato alla percezione dei gruppi ritmici: chiunque abbia studiato una percussionista, sa che la scansione di un ciclo ritmico muta le possibilità del proprio riconoscimento secondo la velocità con cui scorre nel tempo. Se acceleriamo una pulsazione, o come fanno i solisti indiani di tabla, se fondiamo tra loro patterns ritmici che si muovono secondo stringhe diverse, siamo portati a coglierne con facilità solo la pulsazione di base, cioè la più elementare, mentre facciamo fatica a distinguere le componenti di articolazione interna: il virtuosismo della velocità si lega, infatti, alla capacità di lasciar emergere le microvariazioni metriche che le cesure ritmiche fra gruppi veloci tendono ad opacizzare.

Quel movimento corpuscolare delle componenti viene riportato dal mondo religioso indiano al polimorfismo di Śiva, alla sua capacità di essere identico a sé stesso, e di dar luogo a qualcos'altro contemporaneamente: il sottogruppo ritmico è una permutazione del ritmo di base, ma è anche un'interpretazione metafisica della capacità di modificazione qualitativa della trasformazione delle forme.

Abbiamo guadagnato con facilità l'accesso ad un ambito mitico, ma modulando solo questo registro, perderemmo la fragranza della rosa, l'accadere della musica, che erano, in fondo, il punto di partenza del nostro discorso: cosa è rimasto di loro, quali componenti mette in gioco una performance? La tensione alla conservazione di una struttura legata alla ritualizzazione della performance musicale porta dentro di sé questi nodi e li espone a modo proprio.

## **§ 5 La performance e l'attacco del suono**

Il tempo e lo spazio della performance musicale vengono ritualizzati secondo una codifica molto precisa, e tale aspetto, ovvero il porre tra parentesi, attraverso la ritualizzazione lo spazio dell'evento, ossia il palcoscenico o il tempio, ed il momento della performance, rientra ancora nell'organizzazione ritmica che segmenta il flusso: esistono elementi gestuali, che vanno oltre quelli legati alla scansione del ritmo con la mano.

Vi è un'ampia gamma di gesti espressivi, che prendono forma nella comunicazione che lega i musicisti sul palco, che va dalle posture corporee, all'oscillazione della testa sulle ali del ritmo all'accompagnamento dell'emissione del suono della voce con l'innalzarsi delle braccia, (respiro e battito, sono drammatizzati), fino ai segnali reciproci, per indicare l'aprirsi di un nuovo ciclo temporale. Del resto già prima che la musica iniziasse, si era fatta avanti una serie di piccoli cerimoniali che va dalla presentazione del musicista in ghirlanda di fiori, al gesto di togliersi

come atto di rispetto per il pubblico, che sembra riportare all'idea di una ritualità che preserva. Ma cosa viene preservato?

Il solista enuncia il *rāga*, il modo che sostiene la melodia ed il ciclo metrico su cui esso viene composto: egli ne narra la storia, indica che lo ha insegnato, il momento della giornata in cui va esibito, perché possa manifestare tutta la sua forza espressiva. Mondo e musica non sono indifferenti l'uno all'altra, perché si narrano reciprocamente.

Infine, lentamente, la performance inizia: la melodia del *rāga*, nella suggestiva descrizione offertaci da Martin Clayton<sup>10</sup>, attento studioso delle strutturazioni cicliche nei sistemi ritmici indiani, viene introdotta dopo che il ronzio monotono del bordone offerto dalla *tanpura*, una sorta di liuto indiano a quattro corde, intonate sulla tonica e sulla dominante della scala usata dallo strumento solista.

Quel ronzio viene assimilato ad una densa nube di armonici, che si rovesciano sull'ascoltatore, prima che il movimento melodico, il canto cominci. Ecco l'ambientazione, ecco il gioco della diffusione, che comincia ad agitare il clima, mentre le note fondamentali del canto sono già annunciato dal bordone, dal risuonare del basso. Anche qui siamo di fronte ad una ritualizzazione.

Le stesse altezze, i punti di riferimento, quelle che impropriamente chiameremmo tonica e dominante e che invece sono semplicemente il compasso offerto dall'intervallo di quinta o di quarta o di settima minore, che sostiene la melodia, vengono presentate in due diversi stati di aggregazione: la nebulosità discreta del bordone, che crea una vera e propria scia sulle note cardine del *rāga*, e l'emissione dello strumento, che comincia a muoversi, a cercare la struttura melodica.

Si tratta di una serie di *gesti sonori*, che alludono certamente a qualcosa, prima che inizi il processo di intensificazione ritmica e di articolazione del canto, quella che la tradizione chiama anche il danzare della voce, dello strumento, il suo procedere per piccoli passi, per piccoli intervalli, snocciolando tutte le valenze melodiche presenti nel *rāga*. Le suddivisioni ritmiche, che vedono un'intensificazione del ritmo nella sezione finale, in cui tutto il percorso è stato offerto all'ascoltatore, si spegne *lentamente*. Alla fine la voce dello strumento si fa sommessa, e rimane ancora il bordone, con la polvere sonora.

Ma a cosa si allude, qui? Al fatto che l'essenza della musica, sul piano formale, preesiste alla performance, come accade per la danza, al processo in cui prende atto, in modo diverso da quello in cui, nella nostra cultura, pre-esiste in forma scritta, come un oggetto dato, che rivivrà nell'esecuzione. Un *rāga* non è una struttura fissa di note, come accade per una struttura classica. Il *rāga* esiste solo nel farsi concreto della performance, nel processo attraverso cui esso emerge ed emoziona il pubblico: è stato imparato oralmente, nella sua trasmissione piccole variazioni continue lo hanno allontanato dalla sua origine sacrale, ma quella luce, per il musicista indiano, deve riflettere ancora nel momento dell'esecuzione.

La performance, dunque, non è un puro processo ricreativo, come accade, in parte, nella nostra cultura, rispetto alla pagina scritta: la performance indiana guarda, per dirla con Clayton, ad entità musicali *latenti*, che, sedimentate nella memoria, devono riattivare un potere affettivo, per assumere significato.

Al centro della struttura rituale, sta l'idea di evento: la performance del *rāga* è evento separato da tutti gli altri, che vive in una propria organizzazione ritmica ove l'idea di circolarità, di schema, organizza le fluttuazioni che permettono l'emergere della forma musicale.

Il concetto di *laya* indica l'intervallo di tempo fra due colpi. Avere un buon senso del *laya*, per il musicista indiano, indica la capacità di organizzare variazioni ritmiche senza perdere il riferimento al tal, alla forma di organizzazione generale. *Laya* può così riferirsi tanto alle categorie tradizionali del fluire del tempo musicale (lento, medio e veloce), quanto alla densità degli eventi interni a queste categorie, e quindi ai rapporti metrici determinati dalle relazioni

---

<sup>10</sup> Martin Clayton, *Time in Indian Music*, Oxford University Press, Oxford, 2000, pp.6 e sgg.

matematiche fra le durate dei suoni: questo aspetto, apparentemente bivalente, spiega il motivo dell'intricata serie di richiami terminologici interni alla cultura ritmica indiana.

Subhadra Chaudhary<sup>11</sup> spiega le relazioni fra *tāla* e *laya* con questa analogia, tratta dalla vita di tutti i giorni: tre persone decidono di fare una passeggiata nel medesimo luogo. Uno dei tre corre, il suo tempo è veloce, un altro ha un passo più rilassato, il suo tempo è medio, mentre il terzo procede lentamente. La stratificazione temporale viene risolta solo se ogni variazione è riportata all'intervallo che occorre fra due passi, ed è chiaro che questa discussione rimette in questione la funzione della densità ritmica dell'evento, determinata dalla categoria *mārga*.

Non possiamo entrare nel dettaglio delle componenti tecniche del ragionamento ma varrebbe la pena di soffermarsi sul fatto che le componenti metriche *non* trovino qui la loro fondazione in un doppio modo di intendere il tempo (come scorrimento degli eventi e come organizzazione ritmica delle relazioni fra parti), come si tende a dire spesso, ma emerga invece una preoccupazione profonda a rendere riconoscibili le forme di transizione e d'attacco del suono, che entrano a pieno merito nei temi agitati dal ritmo.

Il problema del modularsi delle forme nello scorrimento è la vera questione che giace dietro ad ogni discorso sulla pulsazione. Il livello neutro, cui la pulsazione aspira come modello di riferimento di un'articolazione ritmica non può mai venire disgiunto dal suo presentarsi come colpo nel processo di costituzione concreta della sequenza.

La teoria indiana svolge questo punto con estrema chiarezza: le relazioni vanno colte nel flusso, nel gorgo della stratificazione metrica e non nel riferimento sublimato ad un tempo primo, che stia fuori, e regoli l'articolazione ritmica.

Il tempo musicale è un gioco di intrecci, retto da numeri, che prende consistenza sensibile sul piano del metro e che dal metro è separabile solo in via teorica: proprio questi aspetti la rendono così attraente per i compositori novecenteschi, che cercano alternative teoriche alla nozione di ipermetro. Il tempo originale, il modello che sostiene la pulsazione indiana è una struttura complessa, ricca di pieghe, di ciclicità interne. Il tempo non è funzione della struttura ritmica di superficie, ma sostiene la pulsazione metrica, in un succedersi d'unità di riferimento temporali, *mātrās*, che nella performance possono condensarsi in strutture talmente dense, da non essere più chiaramente percepibili, creando autentiche distorsioni metriche<sup>12</sup> che la teoria non potrebbe accettare.

Abbiamo parlato già della funzione del *laya*, e vorremmo ora entrare in un ultimo problema, legato alle polivalenze semantiche di quest'espressione: *laya* indica un'operazione mentale, ovvero l'identificazione della coscienza con un suo contenuto rappresentativo<sup>13</sup>. Con la parola si designa uno stato di profonda concentrazione, di totale assorbimento in un oggetto di riflessione.

*Laya*<sup>14</sup> si riferisce al tessuto ritmico che sostiene la musica quando è in fase *ālāpa*, in quei passaggi a ritmo libero, improvvisati oppure i movimenti introduttivi senza metro, senza parole, e senza accompagnamento percussivo: si tratta di quel livello formale, che precede la messa in atto del testo, in cui si cerca di costruire la natura melodica del brano, un momento che rappresenta, per il teorico indiano, l'istante decisivo per la caratterizzazione espressiva della performance musicale.

Il *rasa*, come strutturazione retorica, prende qui il suo massimo significato, proprio perché l'estrema fluidità dei parametri spazio temporali, attendono d'essere messi in forma. Si canta su fonemi, senza accompagnamento, in una forma di sommo virtuosismo: la voce rimane nuda, il testo non copre più nulla, mentre il ritmo che sostiene il canto, pienamente avvertibile è svincolato dal colpo percussivo e quindi meno afferrabile, senza appoggio. Si è sospesi, è il

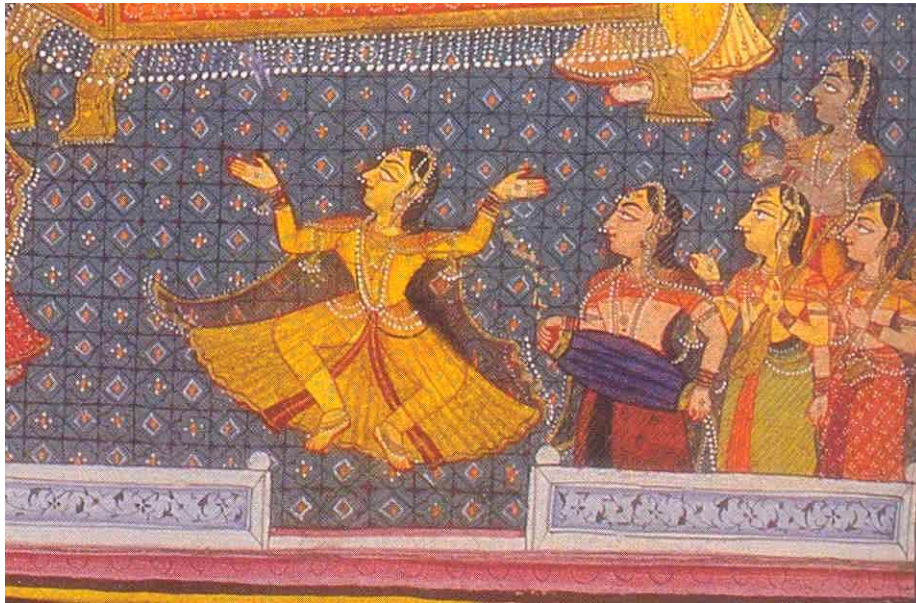
<sup>11</sup> Subhadra Chaudary, *Time measure and compositional types in Indian Music*, Aditya Parakashan, New Delhi, 1997, p. 29

<sup>12</sup> Martin Clayton, *Op. cit.*, p.68.

<sup>13</sup> Cfr. Sushil Kumar Saxena, *The Winged Form. Aesthetical essays on hindustani rythm*, Sangeet Natak Academy, 1980, New Dehli., p. 34.

<sup>14</sup> Cfr. Sushil Kumar Saxena, *The Winged Form. Aesthetical essays on hindustani rythm*, Sangeet Natak Academy, 1980, New Dehli., p. 33 .

momento delle decisioni, che sosterranno l'andamento della performance, come nel salto che interrompe i passi di danza, la loro presa ritmica sul terreno. La pubblica ora attende che le regole prendano forma, e, con loro, la possibilità di comprendere la performance musicale.



Nel momento in cui il cantante non è sostenuto dalla percussione, sembra staccarsi, dalla sollecitazione obiettiva, esterna al canto, rappresentata dal battito, e deve orientarsi da solo, in una dimensione sublimata, dove gli effetti ritmici cadono sostanzialmente sul modo di sostenere le altezze, sulla transizione, lenta o veloce da un suono all'altro, sull'attacco del suono e sugli effetti retorici che derivano dal correlarsi di questi elementi. In una situazione così rarefatta la funzione del laya sembra tanto sostenere tanto gli atteggiamenti estatici del musicista, che l'organizzazione della pulsazione. Tutto è sospeso, ma quel carattere aereo è stato pensato in ogni dettaglio, come nel passo di danza che vediamo illustrato qua sopra.

Nella sostanza, il modo di battere il tempo viene a cambiare, assume una flessibilità più ricca: se laya indica l'intervallo fra due colpi, con il venire meno dei colpi stessi, quell'intervallo può espandersi o contrarsi in modo più libero, ma il riferimento alla pulsazione temporale anche se non giace esclusivamente in un valore matematico prefissato, non viene mai meno. Il gioco d'equilibrio, questo scivolare fra le maglie dei colpi, attraverso un infinitesimo dilatarsi della durata o un impercettibile accelerando, mimano ancora il differenziarsi del ciclo ritmico.

Se nella performance con percussioni l'aspetto più delicato era racchiuso nell'idea di transizione, di scivolamento da un ciclo ad un altro, nella situazione che va determinandosi al problema del ciclo si somma quella del mantenimento della *durata* del suono vocale, e delle tecniche di transizione da un attacco ad un altro.

Generalmente, si dice che il tesoro più importante della performance giace nel declinarsi delle relazioni metriche dei sottocicli, perché in quella variazione viene alla luce la relazione concettuale con una ciclicità qualitativamente differenziata, che non deve proporre un identico, ma deve saperlo deformare.

Osserviamo, tuttavia, che nella fase più rarefatta della performance il problema delle relazioni fra identità e differenza va a toccare, originariamente, il momento costitutivo della raffigurazione del suono, del suo attacco, del suo espandersi.

Anche su questo livello, estremamente stilizzato, la cultura indiana scarica sulla strutturazione ritmica il differenziarsi qualitativo del flusso della musica nell'articolarsi dei sottocicli e mette in luce una tensione costruttiva rispetto alla differenziazione *qualitativa delle durate* rispetto al modello matematico che le sostiene: che tutto questo accada nell'introduzione,

a tempo libero, di un brano, non deve sorprenderci perché quello che nella nostra tradizione è un tipico problema di prassi esecutiva, nella speculazione teorica del mondo indiano diventa quel momento decisivo, che si riverbera sulla costituzione dell'oggetto musicale stesso, sull'attacco del suono e sulla sua morfologia.

Siamo sul piano di un discorso che ha di mira il gusto del musicista, che deve districarsi con tutti questi problemi che non lo rimandano ad una dimensione meramente interpretativa, che in questa situazione, passa in secondo piano, ma ad una serie di scelte progettuali, riconoscibili all'interno di una serie di pratiche performative, che il pubblico condivide con facilità: si vuol mostrare in filigrana, nella raffinatezza di un movimento melodico che si attarda sulle minime differenze d'intonazione, le prime articolazioni della costruzione ritmica, quasi un momento originario, prima della pulsazione rafforzata dalla timbrica e dai colpi delle *tablas*<sup>15</sup>. Siamo in una regione dove l'aspetto timbrico è totalmente sotto la presa del ritmo. In questa sezione, il momento dell'ascolto deve interrogare le regole che il musicista sta mettendo alla prova, in una griglia di regole piuttosto stretta: che si tratti della voce, dell'attacco del suono del violino o dell'enunciazione preludante ad un *rāga* svolta dal sarod, quell'intervallo porta all'enunciazione di un mondo, ove tempo e materia si tendono la mano.

Le componenti costruttive della grammatica che lega suoni a durate, e che va a costituire il modello di delibazione della relazione *rāga* /*rasa* trova così un primo modello, elementare in una performance che ha il significato rituale di narrare l'avvento del suono dalla gola. In qualche modo, il circolo si chiude, compulsando ancora le forme organizzative del ritmo rispetto alla durata obiettiva. La segregazione della musica accade così *nell'ordinarietà* del flusso, nella capacità organizzativa connessa alle sue regole interne, che lo drammatizzano, lo mettono in tensione, appoggiandosi al suo scorrere indifferente, attraverso la selezione dei cicli ritmici, che sostengono il canto: la dimensione performativa si correla a fattori espressivi, ambientali, poetici, all'ora del giorno, al fiore, al colore che si lega al *rāga*. Tali fattori pongono il mondo fra parentesi mentre lo rappresentano, e la serena consapevolezza con cui il musicista sceglie un luogo spaziale segregato, per farsi *ascoltare* non è altro che la sottolineatura della potenza di una regola: mettere fra parentesi il mondo, per poterlo, finalmente, *cantare*.

Questo testo, dedicato a Paolo Bozzi, è stato letto presso il Teatro di Chiasso Giovedì 6 novembre 2003, in occasione del Terzo Incontro - Concerto del Ciclo organizzato dalla *Società filosofica della Svizzera Italiana* dedicato ai rapporti fra Musica e Filosofia. Un ringraziamento alla Radio Svizzera e ai due musicisti impegnati in quella serata: Amelia Cuni e Federico Sanesi, le cui indicazioni mi hanno molto aiutato nella stesura del testo. La versione cartacea del testo è oggi reperibile su *Chora*, Laboratorio studentesco di attualità e scrittura filosofica, Anno IV, n. 8, Milano, 2004, pp. 55 - 68.

---

<sup>15</sup> Non è sbagliato notare che il timbro delle *tablas* evoca il timbro di una voce, di un canto, che i problemi di apertura e chiusura del suono verso l'esterno rientrano a pieno titolo in una pratica dove il problema della dinamica si sposa a quello della profilatura timbrica del canto percussivo. Il *tablista* deciderà, durante la performance, quanto il proprio strumento dovrà cantare con e dovrà cantare sotto, alla voce solistica: la figurazione ritmica prende l'andamento di un ostinato, che entra in risonanza di bordone con le note emesse dal cantante.

